المركز القومى للترجمة

الثقافة العربية المرئية المعاصرة فى المهجر

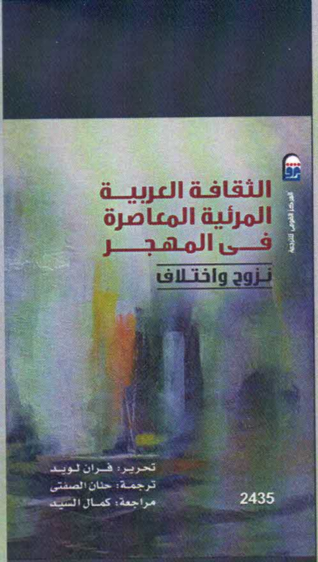
نزوح واختلاف

تحرير: فران لويد

ترجمة: حنان الصفتى

مراجعة: كمال السيد

2435



نزوح واختلاف: جمعت الثقافة المرئية العربية المعاصرة عدداً من الفنانين وأمناء المعارض الفنية والنقاد والباحثين من مختلف المناطق الجغرافية الذين اهتموا بتعددية الهويات العربية وتنوعها كما صورها الفنانون العرب المعاصرون في المهجر.

وبالتركيز على الصور التي أبدعها الفنانون العاملون في المهجر في بريطانيا والعالم العربي والولايات المتحدة، يسلط الفنانون الضوء على العمليات التي تشكل مساري الانتماء واللاانتماء، ويحكمها النوع الاجتماعي وتنوع الجغرافيا والعرق والإثنية والدين والجنس، وأيضاً الملامح الخاصة لمختلف بقاع المهجر والطرق المتعددة التي تتم من خلالها مواءمة وإعادة تقديم الأعمال الفنية المعاصرة من خلال نقاط متحركة ومتقاطعة من التماهي.

وبالانتقال إلى ما بعد قضايا "النظرة" و"الآخر"، فإن هذا العمل يقدم سبلاً جديدة للتفكير ملياً في التداخل المعقد بين السياسات الثقافية للمكان والذاكرة والتجسد من خلال تأمل الملامح المميزة للاختلاف والنزوح في منطقة طالما عانت من إغفالٍ مجحفٍ للثقافة العربية المعاصرة في المهجر.

تصميم الغلاف: عبد العزيز السماحي

الثقافة العربية

المرئية المعاصرة فى المهجر

نزوح واختلاف

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2435
- الثقافة العربية المرئية المعاصرة فى المهجر: نزوح واختلاف
- فران لويد
- حنان الصفتى
- كمال السيد
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

Originally published in English as:
Displacement & Difference:
Contemporary Arab Visual Culture in the Diaspora
Edited by: Fran Lloyd
ISBN: 10 1872843220 ISBN: 13 9781872843223,
Part of Saffron Asian Art and Society Series
[ISSN 1740-3103, Series Editor, Sajid Rizvi]
First published in English in the UK by Saffron Books.

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الثقافة العربية
المرئية المعاصرة فى المهجر
نـزوح واختـلاف

تحـرير: فــران لويـد
ترجمـة: حنان الصفتى
مراجعة: كمال الســيد

2015

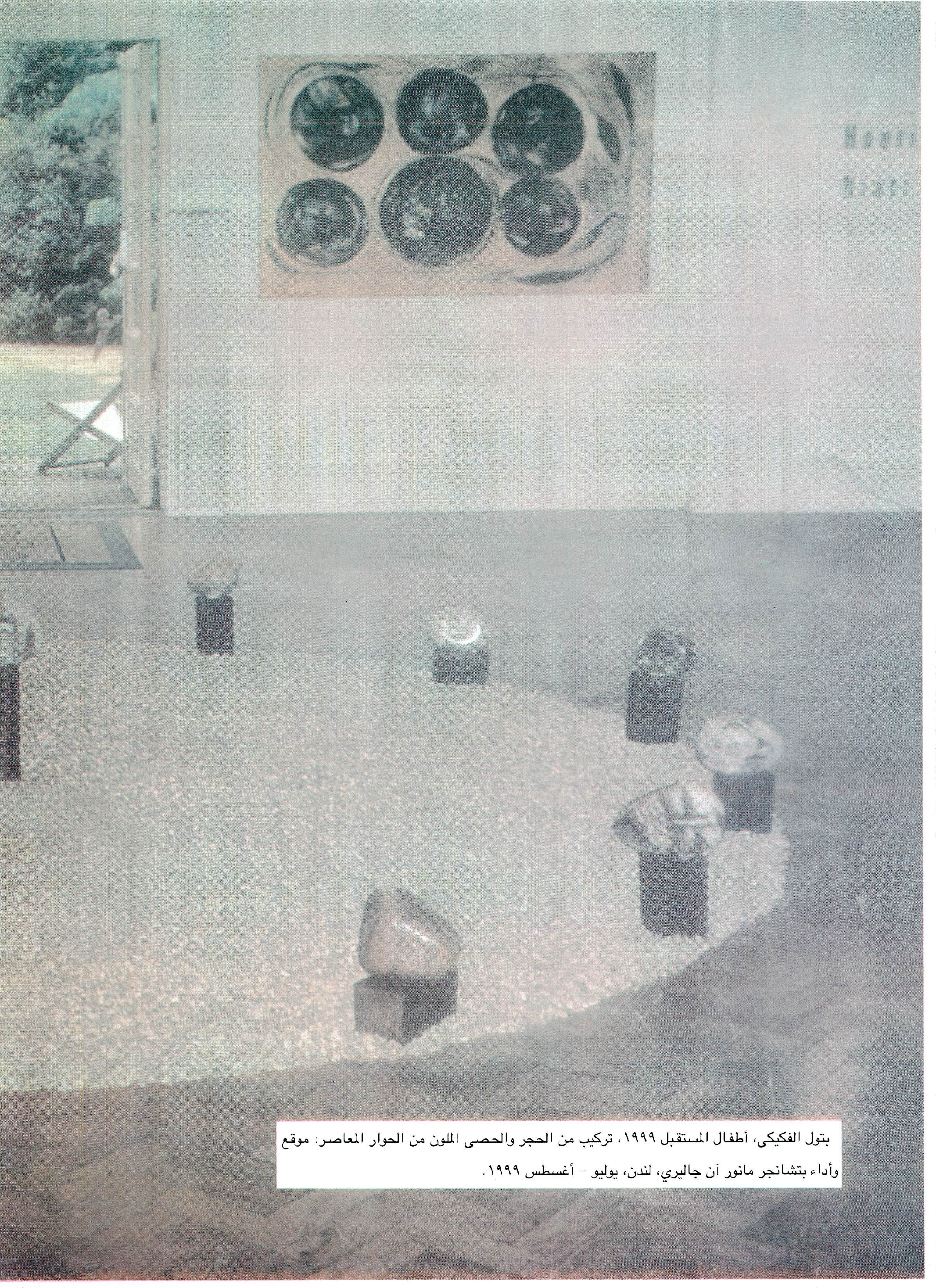
بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الثقافة العربية المرئية المعاصرة فى المهجر: نزوح واختلاف / تحرير:
فران لويد، ترجمة: حنان الصفتي، مراجعة: كمال السيد.
ط١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥ .
٢٦٨ ص، ٢٤ سم
١ - الثقافة العربية.
(أ) لويد، فران (محرر).
(ب) الصفتي، حنان (مترجمة).
(جـ) السيد، كمال (مراجع).
(د) العنوان ٣٠١,٢٩٥٣

رقم الإيداع ٢٠١٣/١١٢٤٣
الترقيم الدولى 978-977-718-409-0
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات



بتول الفكيكى، أطفال المستقبل ١٩٩٩، تركيب من الحجر والحصى الملون من الحوار المعاصر: موقع
وأداء بتشانجر مانور آن جاليري، لندن، يوليو - أغسطس ١٩٩٩.





صبحية خمير: الجزيرة السعيدة، ١٩٩٤ (تفصيل)، تصوير من جزيرة الحيوانات.

شكر وتقدير

لم يكن لهذه الطبعة أن تخرج إلى النور لولا مؤازرة العديد من الشخصيات والهيئات والمؤسسات، وأخصُّ بالشكر السيدة "سومى هيلين كيلن"، المشرفة على موضوع "الحوار المعاصر"، وهو عَمَلٌ اشتركتْ فيه ثمانى عشرة فنّانة عربية، استوحينَ فكرته من المَعرِض الفنى الذى عملنَ فيه معًا، وجعلن من خلاله العديد من المشروعات تؤتى ثمارها، وهذا الكتاب يعدُّ نتاجًا لهذا المعرض الفنى. وقد ساعدت السيدة "كيلن" على دعم هذه الفكرة القيمة، بتنظيم ندوة لمناقشة قضايا النزوح والاختلاف والتشريد، والتغيرات الناجمة عن ذلك، وهى ندوة الهُويَّة العربية فى العالم المعاصر، وقد عُقِدتْ فى مركز بروناى للمؤتمرات، جامعة لندن يوم السبت الموافق ٢٤ من أبريل عام ١٩٩٩.

تم التنظيم للندوة بالمُشاركة مع معهد تاريخ الفن والتصميم، جامعة كنجستن ومركز دراسات الشرق الأوسط والأدنَى ومعهد الدراسات الشرقية والإفريقية، جامعة لندن، حيث لاقت هذه الندوة دعمًا من الأكاديمية البريطانية، مجلس الفنون بلندن، والفنون الزائرة، ومركز دراسات الشرق الأدنى والأوسط، وجامعة كنجستن.

وأتقدم كذلك بالشكر لكل المهتمين بهذا المجال على مساندتهم، وأتوجه بخالص التحية والتقدير إلى معهد الفنون بإنجلترا لدعمه المادى لهذه الطبعة من الكتاب.

كما أنتهز الفرصة كى أُعبِّر أيضًا عن تقديرى وعرفانى لكل المتحدثين الذين ساهموا فى إنجاح هذه الندوة، ومن بينهم "غلين تاوادروس" مدير المعهد العالمى للفنون البصرية فى لندن.

ولمّا كانت هذه المقالات التى يضمها هذا الكتاب هى حصيلة أعمال تمّ تجميعُها من خلال تلك النّدوة فقد ارتأيتُ أنه من الواجب أن أشكرَ كلَّ مَنْ ساهَمَ فى كتابة هذه المقالات على مُساهمتهم، وعلى عملهم المتميز الذى يُعبر عن تنوُّعات جغرافية متعددة. كذلك أشكر الفنانين الذين تفضلوا بالإجابة عن أسئلتى واستفساراتى العديدة، ومنحونى الإذن لأعيدَ إصدار هذا العمل.

كذلك أتقدم بالمزيد من الشكر والتقدير للسيدة "ميلانى روبرت" على مهارتها القيمة فى التسجيل و"ألثيا جرين هام" والعاملين الآخرين فى مكتبة الفنِّ النسائى، بقصر فولهام بلندن لدعمهم لى، ولمكتبة أرشيف الفنون المرئية الإفريقية والآسيوية الكائنة فى جامعة شرق لندن لاستخدامى ما لديهم من مطبوعات ثمينة، ولجامعة "كنجستن" لما تزخر به من أبحاث مكّنتنى من إنجاز هذا العمل. وأشكر السيد "ساجيد رزفى" المحرر المفوض شكرًا جزيلا على معاونته الغالية، فى تحرير الكتاب وإخراج هذا العمل إلى النور، وأشكر كلَّ الزُّملاء والأصدقاء والطلاب ممَّنْ قدَّموا يد العون لأعيد التفكير فى الثقافة المرئية. وأخيرًا وليس آخرًا، أتقدّم بشكرٍ خاصٍّ لزوجى باتريك وارين لدعمه لى، وأشكر كذلك أبنائى، لوك وكاميلى ودونكن ونثان وساسكاى.

وكُلٌّ من الكُتاب والناشرين مدينونَ للفنّانين بما تفضلوا به من السماح باستنساخ أعمالهم، ولدار فلاماريون بباريس للسماح بتقديم قصيدة الأديبة أندريه شديد من (قصائد من أجل النص)[1] (١٩٧٠ – ١٩٩١)، ١٩٩١.

---

(١) poëmes pourun texte. (المترجمة)



ماري توما، عد الأجساد (تفصيل)، ١٩٩٥، سلك وجوارب طويلة، قماش التول، دبابيس، خيط ٢٠×٥, ٣٢×١٢سم.

المقدمة

صور ومهجر واختلاف

فران لويد

نزوح واختلاف: يركز كتاب الثقافة العربية المرئية المعاصرة فى المهجر على تعدُّد الْهُويَّات العربية وتنوُّعها كما تعكسها أعمالُ الفنانين العرب المعاصرين المقيمين فى المهجر. وبتدقيق النظر فى الصور المقدمة من خلال أعمال هؤلاء الفنانين نجد أنَّ هناك محاورَ عدَّة مُتداخلةً جديرةً بالاستقصاء، وأن هذه المحاور حظيت بقدر لا بأس به من الكتاباتِ الحديثة فى عدد من المجالات الأكاديمية. والنقطة الأهم هنا هى أنّ هذه الأعمال الفنية تتضمن عمليات مركبة، وفى الغالب متناقضة، تشكل مفهومى "الانتماء وعدم الانتماء"، ويحكمها النوع الاجتماعىُّ وتنوع الجغرافيات والعِرق والإثنيّة والدِّين والجنس والطبيعة المتغيرة للمهجر والسُّبل المختلفة، والتى بها يتم إعادة تقديم النقاط المتحركة والمتقاطعة وتجسيدها للتماهى فى تطبيقات الفنون المرئية فى العالم المعاصر(١).

وعلى نقيض الصُّور النَّمطية التى تُتداوَلُ وبِخاصة فى العالم الغربى، ليست الهويات العربية كُتلةً صمَّاءَ أو صورةً واحدةً، أو مُجرد فكرة مختزلة تحت تصنيفات أُحاديّة، سواء كان التصنيف بحسب الدين أو اللغة أو الموقع الجغرافى أو حتى النوع الاجتماعى(٢)، فالْهُويّة العربية مثلُها مثلُ كلِّ الهويات، تُفصح عن نفسها بسبل مختلفة، وتتجسد فى موضوعات معينة أوجدت لنفسها مكانا متماشيًا مع أفكار الـ ـدِّية المتمثلة فى النوع الاجتماعى أو العرق أو الدين أو الإثنية أو الجيل أو الجِنس إلى آخره.

وهذه النقاطُ المتعدِّدة والمتحرِّكة للهوية الشخصية التى تتشكَّل من خلال أوجه تماثُل واختلاف دائمًا ما تتكوَّن مِن خِلال فِعلٍ أو ردِّ فعلٍ إزاء نقطةٍ ما أو عدة نقاط أخرى فى زمان ومكان ما، ومن خلال تعدُّد أو ربما فى أغلب الأحوال تعارض وقائع تاريخية وسياسات وتفاعلات وتداخلات اجتماعية.

ولا يعنى تركيز الضوء على تصوير الهويَّات العربية فى المهجر أن هذا العمل يهدف إلى تحديد أو تثبيت ملامح الْهُويَّات الْعربية فى المهجر، أو الاهتمام بالهوية العربية لذاتها، بل تتبع خط سير عملية مُستمرّة من المواءمة والتحدى والمقاومة التى من خلالها يتمُّ تصوير الهُويَّة العربية ويُعَاد تصويرُها فى ثقافة مَرئيةٍ مُعاصرةٍ عَبْرَ مُختلف المهاجر فى كلِّ مكان ومن أى مكان. وهذا يؤكد أهمية تصوير الثقافة المرئية باعتبارها حقلاً حيويا يشهد إعادة تشكيل الهُويَّات وتجسيد المعانى بالنسبة للفنان وللمشاهد على حد سواء.

وبدلاً من أن تكون هذه الأعمال مجرد أشياء وصور لا تنبض بالحياة ذات معانٍ محددة وثابتة، تُعتبر الثقافةَ المرئية جزءًا من نتاج المْعرِفة، والتى تتميز بانفتاحها الدائم على الجديد من المعانى التى تتكون من خلال تلاقى نِقاط التماهى والاختلاف(٣).

وعلى الرغم من أنّ المعانى التى يطرحها الفنُّ متعددةٌ وغيرَ مُحدّدةٍ سلفًا، وأنه يوجد عدم تماثل فى تحديد وضع الأشياء، فإننا نجد أسئلة عديدةً حول أىٍّ من الهُويّات مُصَوَّرة؟ وكيف تمّ تصويرها؟ وعلى يدِ مَنْ جاء هذا التصوير؟ ونتيجة ماذا؟ ومن خلال ماذا؟ ولأىٍّ الأغراض صارت حاسمة؟...

وفى هذا الصَّدد، نُلاحِظ نُدرة المواد الخاصة بالثقافة العربية المرئية، سواءٌ فى البلدان العربية أم فى المهجر(٤). وعلى الرغم من حضور بعض من هؤلاء الفنانين العالميين مثل "منى حاطوم"(٥)، الفلسطينية المولودة فى المنفى فى لبنان (التى تعيش الآن فى بريطانيا)، فإننا لا نجد اهتمامًا كبيرا بممارسات الفن المعاصر لدى عرب المهجر(٦). وبالقطع، هذه مسألة صادمة إذا قورنت بالانتشار الواسع والأكثر قبولا لأدب فنِّ النساء الزُّنوج المُعاصر، وكتابات المرأة الْعربية، وعدد مِن المطبوعات التى صدرتْ حديثًا، والتى تُركِّز على الهُويّات اليهودية(٧).

ولمّا كان هناك إدراك تامٌّ لمخاطِر التصنيفات الأُحادِية المُتحجِّرَة مثل تصنيف "عربى" و "امرأة" وأيضًا رسم الحدود القومية بحسب الأمة أو العِرق أو الإثنية أو الدِّين، فقد اهتمّ المؤلِّفون ببحث مبررات هذا الإغفال فى دراسات تاريخ الفن الغربى(٨).

والمفارقة هى أنه عند استعراض الهُويّات العربية المعاصِرة من وجهات نظرٍ متباينة نجد أنّ مجموعة المقالات اللاحقة ترمى إلى تفنيد محاولات فصل الموضوعات العربية المعاصرة ورفضها وإزاحتها نحو أفضية ثقافية مُهمَّشة أو مُحرَّمة، فهى توكد الحقيقة المغفلة دائمًا، التى تقضى بأنّ الثقافة المرْئية المعاصرة تنبُع من رُبوع جغرافية متعدِّدةٍ بما فيها المهاجر كما فى بريطانيا والولايات المتحدة وفلسطين، وأنّ هؤلاء الفنانين مؤثرون ومنتجون فى عالم الفنِّ المعاصر. (شكل ١-١).



(شكل ١-١)

ليلى كواش - مهجر (تفصيل)، ١٩٩٢

عبارة عن تشكيلة من الكولاج (مجموعة من القصاصات) ملصقة على القماش ٩٠× ٧٥ سم.

وقد جاءت إمكانية تصوير هذا المشروع ردَّ فعل لتغيرات جذرية فى أوضاع شتَّى أعقبت زمن ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار، وتسببت هذه التغيُّرات فى التآكلِ البطيء من الداخل والخارج لمكانةٍ كان لها ثقلها وتميُّزها فى السابق للعالم الغَربى جُغرافيا وسياسيا وثقافيا[٩].

وفى زمن الحِراك المتزايد سواء بالسفر أو الهجرة أو النفى الطوعى أو غير الطوعى أو تطورات تكنولوجيا الاتصال العالمية، لَم يكن ممكنًا (إذا كان فى الأساس ممكنا يوما ما) رؤية الهُويَّة الثقافية ملتصقةً بمكان ثابت لبلد ما، له جغرافيته المعينة أو ثقافته الموحدة. بل تحولَّت الأنظار لأسباب عدَّة نحو وعى بالتعدُّد داخلَ هذه المواقع الجغرافية وعبرها لعدد من السبل المختلفة. وقد كان لهذه التغيُّرات تأثيرٌ جذرىٌّ على كيفية النظر إلى أنفُسنا وإلى الآخَرين.

ومنذ كتاب "إدوارد سعيد" المبدع حول الاستشراق، الصادر فى عام ١٩٧٨م، هناك زخم من الأعمال المكتوبة حول تصوير المشرق عامَّةً والمرأة الشّرقية والعربية أو أيِّهما بوجه خاص، باعتبارهما "آخر"[١٠].

وفى حين وفَّرت كتابات مُناصِرى حقوق المرأة الأنجلو أمريكان عن الثقافة المرئية نقدًا له وزنُه حول النظرة الذُّكوريَّة المتعولمة المصاحبة للشرق الإمبريالى الفوقى والذُّكورى[١١]، انتقد باحثون آخرون يعملون فى مختلف العلوم كلاً من الخطاب الغربى الشمولى الذى يضع أوروبا فى المركز، وربطوا الأمة والدّولة والنوع الاجتماعى فى جغرافيات الحِقبة الاستعمارية وما بعدها بِجماعاتٍ ثُوريّة ومحافظة أو بأى منهما[١٢].

إن ما يجب تدارُسُه كما ذكرت "أنتربال جرويل"[١٣] هو كيف يمكن للتصنيف بحسب النوع الاجتماعىّ أن يُمثِّل مُمارسةً انضباطيةً فى كُلِّ المجتمعات ولا دخل لها بـ "حريات" العالم الأوَّل ولا "قمع" العالم الثالث[١٤].

ومن ثم، فقد تحول التركيز فى الكتابات الحديثة من التصنيفات الأُحادية، التى تضع الغَرْب فى مواجهة الشَّرق والمستعْمِر فى مواجهة المستعْمَر إلى الوَعْى بوضعياتٍ أكثرَ تعقيداً وتعدُّداً وتناقضاً، حسب الجغرافيات والنوع الاجتماعى والعرق والطبقة واللُّغة والجنس، حيث تحتل الموضوعات أكثر من وضعية واحدة، فعلى سبيل المثال: فقد تمكن لها الطبقة مثلا، وليس العِرق أو النوع الاجتماعىّ.

وفى أغلب الأحيان، فإنه انطلاقًا من بعض الدراسات الثقافيّة ودراسات علِم الإنسان، وبعض فُروع العلوم الحديثة نسبيا، والمُسمَّاةُ بدراسات ما بعد الحِقبة الاستعماريّة، تعرِض بعضُ مُناصِراتِ حقوق المرأة مثل "رينا لويس"[١٥] و"ميادا يجينوجلو"[١٦] العلاقات المراوغة بين العرق والنوع الاجتماعى والثقافة فى دراساتهما للنساء المستشرقات والمرأة والحجاب[١٧].

وهناك أُخريات مثل "إيلا شوهات"[١٨] و"إيريت روجوف"[١٩] و"لزا بلوم"[٢٠] تُناديِنَ بالحركة النِّسوية مُتعدِّدةِ الثقافات، استخدمنَ تلك المناهج متعددة الاختصاصات، لتحليل السُّبل المختلفة، التى من خِلالها ارتبط التصنيف الإثنى والعرقى بقضايا الهُويَّة الْقوميّة، وساعد على استحداث وتقبُّل الثقافة المرئية فى جغرافيات متنوعةٍ[٢١] (شكل ١-٢).



(شكل ١-٢)

مليكة أكوزناى، تبجيل، ١٩٩٠، حفر على الخارصين، ٤٩×٣٤ سم.

أمَّا عن الهُويّة الثقافية، فإنَّ من أكثر التغيرات التى طرأت بقوة هى الاهتمام مجدداً بالمهجر، أى الاهتمام بتحرك شعب أو جماعة من الناس من مسقط رأسهم إلى مكانٍ آخر.

وقد حظيَت كتابات "ستيورات هول"(٢٢) فى بريطانيا، ويليها كتابات "بول جيلروى"(٢٣) باهتمام بالغ، وركّزت على تفكيك مفهوم الهوية القومية الأحادية الموحدة، وترسيخ مفهوم المهجر باعتباره موقعًا للتحول والاختلاف؛ حيث تتشكل مجدداً الهُوِيّات الثقافية على الدوام من خلال الظروف الماضية والحاضرة وكرد فعلٍ لهما.

وبالتكامل مع أعمال "هومى بهابها"(٢٤) بشأن التهجين (الاختلاط) والبينية(٢٥) تُنادى بعض النهج الفكرية مثل نهج "جيلروى"، "بتجنُّب الصدام العقيم بين التقليد والحداثة بتأكيد أَوْلوية الحاضر التى لا يمكن اختزالها(٢٦)"، والتى مكنت من إعادة النظر جذريا فى التصنيفات والفئات الموروثة.

واستنادا إلى هذا العمل يؤكد أحدث أعمال "نيكولاس ميرزوف"(٢٧) حول المهجر الإفريقى واليهودى: إنه لم يعد ممكنًا النظر إلى المهجر على أنه المسارُ الوحيد الرابط بين الموطن وجهة النزوح(٢٨).

ويرى العديد من الباحثين فى القرن العشرين أن المهجر أصبح فى أكثر الأحوال موطنًا جديداً، والعودة منه فكرة غير مطروحة، أو حتى ممكنة، وأنّ التهجين الذى يُحدِثه المهجر لن يقتصر فقط على البلد المُضيف، بل سيشمل أيضًا أفراد المهجر أنفسهم(٢٩).

وهذا الوعى بالتفاعلات التاريخية المستمرة بين مختلف المهاجر، والتواتر المتزايد الذى من خلاله يقطن الأفراد مهاجر عديدةً مُتعاقبةً عَبْرَ دورةِ حياةٍ واحدة نتيجة لتضاعف أعداد المهاجرين، وكذلك التعقيدُ الإضافىُّ الذى تُطلق عليه "إيريت روجوف" "مهجر المهجر"(٣٠)، يشير إلى نقاط تعارض متشابكة للتماهى الثقافى، الذى بدأنا فى إدراكه للتوّ (شكل ١-٣).



(شكل ١-٣)

ميسلون فرج، شقيقتا السواد والذهب، ١٩٨٨

أدوات خزفية مصقولة بمعدن خاص للصقل ذهبى، ارتفاع ٥٧ سم، عرض ٢٨ سم.

وفى إطار مناقشة تجربة "شاندرا تالبيد موهنتى[٣١]" وأعمالها فى المهجر فى أمريكا، لاحظت، على سبيل المثال، أنه "لا يوجد تطابق واضح بين جغرافية شخصٍ ما مثلى وعرقه وسياساته، ذلك لأننى أجد نفسى فى غالب الأحيان مطالبةً بتعريف هذه العلاقات، وإعادة رسم ملامحها: فالعِرقُ والشكل الآسيوى، والبشرة الملونة، مسائل لا تمثل جزءًا من نسيجى، لكنها ترجع إلى تاريخ الإمبرالية والعِرقية والجنسانيّة والقوميّة وأيضًا الطّبقيّة (الطبقة والمستوى الاجتماعى) ذلك أنها كلُّها قضايا أتطرق إليها فى علاقتى مع الناس البيض والملوّنين فى أمريكا.

ومع ذلك تؤكد "موهنتى"[٣٢]، وهى تعى أنّ" التعاريف والمفاهيم لا تمدنا بأصل النسب، أنّ أصلَ النسب مسألةٌ عَلائِقيّة مائِعةٌ إلا أنها مُلحّة وضروريةٌ[٣٣].

ومِن خلال تأطير الحركة النِّسوية متعددة الثقافات، التى تجاوزت الحدود القومية والإقليمية، صارت قضايا "الوطن والانتماء والأمة والمجتمع" مسائل شديدةَ التعقيد[٣٤].

وتتغير مفاهيم الأمة، أو كما يصفها "بينيدكت أندرسون[٣٥]" "المجتمعات المتصورة[٣٦]"، جذريا وبطرقٍ لا حصر لها. وفى حين تمّ إعادة تعريف حدود الدولة القومية فى أوروبا ما بعد الكتلة السوفيتية، التى أعادت اصطفافها بأوروبا، فإن الآثار المتضافرة للقوة الأمريكية، والأحداث الأخيرة فى أفغانستان والشرق الأوسط بعد هجمات الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ فى الولايات المتحدة الأمريكية وحرب الخليج والتحالفات الجديدة الناشئة فى مختلف بقاع العالم، محليا وقوميا، كلُّ ذلك قد أثمرَ مواقع للتماهى أكثر تعقيداً وتعدُّداً.

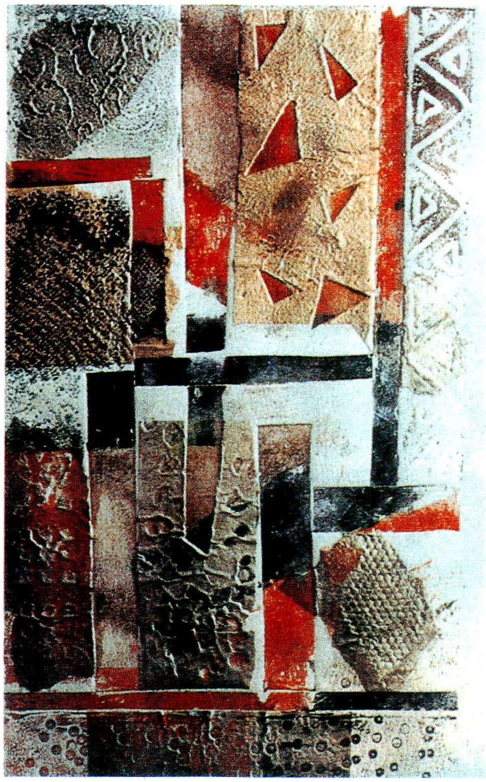
وفى الوقت ذاته، أدّى الظهورُ المرتبط بذلك للأصولية الدينية فى الأفضية الاستعمارية وما بعد الاستعمارية إلى إضفاء طابع راديكالى على الدّين، وعلى وجه الخصوص ما ذكرته "نيرا يوفال دافيس[٣٧]" فى العلاقة بين الإسلام وبريطانيا، "فقد وصلت هذه العلاقة إلى ذروة جديدة بعد مسألة سلمان رشدى"، وبعد الأحداث الأخيرة التى جعلت جماعة من الناس كانت تُصنف سابقا بأصولها القومية والإقليمية، تعتبر الآن جُزءًا من جَالية إِسلامية مُستقلةٍ.

ويفترض تصنيف جاليات الأقليّة هذه أنها، من الناحية الدينية، جماعات موحَّدة داخليا ومتوافقةٌ فكريا، حيثُ لا توجد خِلافاتٌ أو صِراعاتٌ حولَ الطّبقة الاجتماعيةِ أو الجِنس. وبالمثل[٣٨]، وكما تعرض مرفت حاتم، فى سياق أمريكا وحرب الخليج، سرعان ما أصبحت التصريحات السياسية المناهضة للعراق تصريحات أوّسع تناهض العرب؛ حيثُ أصبح العرب فى مجملهم يمثلون ما يُعادِل "الآخر[٣٩]" ثقافيا وسياسيا.

وتحاول المقالات التالية أن تفند النظرة عن التجانس المذكورة سالفا بالتركيز على الخصوصية الفردية لمختلف الجغرافيات والأجيال والتمركزات، فلا يُمكن إلصاق هوية ما بأى منطقة أو بلد معينٍ، وتُبيِّن لنا "صبيحه خمير" فى مقالتها أنه لا يوجد موطنٌ أصليٌّ واحد ولا دينٌ وحيدٌ، فكلمة عربى ليست مرادفا لكلمة مسلم، بل هناك عرب مسيحيون ويهود وغيرهم، وعلى العكس من ذلك، فكلمة مسلم ليست مُرادفةً لكلمة عربىّ، فهُناك مجتمعات واسعةٌ تضمُّ المسلمين فى أقصى جنوب آسيا وإيران، وتزداد بالمثل روابط اللغة تعقيداً عن طريق تنوُّع اللّهجات وأيضًا بآثار الحِقبة الاستعمارية؛ حيث نجد، مثلا، أجيالا كاملة فى المغرب والجزائر، لا يكتبون العربية ولا يتحدثون بها[٤٠].

وكما ذكرتُ سابقا، فإنّ قضايا الجغرافيات والوطن مهمة بالمثل بالنسبة إلى المراجعة الحالية التى نقوم بها حول تقديم الفن المرئىّ ومعانيه، ويذكرُ عددٌ لا حصر له من الكُتاب أنه حتى وقتٍ قريبٍ، كان يتمُّ كتابة تاريخ الفن من وجهة نظر مركزية أوروبا، التى تصنف الأمم بحسب النظم التصنيفية لدى الغرب[٤١]. وكان الفن القادم من الجغرافيات الاستعمارية وغير الغربية يعرض فى متاحف باعتباره إثنوغرافيا (أى فن يطرح دراسة الأجناس والسلالات البشرية وعاداتها)، أو كان يعتبر عندما يدخل المعارِضَ الفنية عادة ثقافة تقليدية معزولة عن الحداثة فى الغرب.

وهذا الأمر يعدُّ مشكلة لكل الجغرافيات، لا سيما فى عصر الاستعمار، وما بعد الاستعمار، التى يحظى الوطن العربى بنصيب كبير منها. فكثيرا ما كان يتم رفض دخول هذه الموضوعات التى يتم تدريسها إلى عالم الحداثة الغربية، أو منحها مكانًا فى تاريخها، وفى الوقت ذاته توجد خارج نطاق "التقاليد". وهى إذ تمت إزاحتها مرَّتين من خلال الحداثة والتقليد، تمثل تاريخًا مُغفَلا للتهجين، لا يزال يتعين تسطير سطوره[٤٢] (شكل ١-٤).



(شكل ١-٤)

عزة القسمى، أشكال هندسية ١، ١٩٩٧، حفر وكولاج (مجموعة من القصاصات)، ٧٥×٥٤ سم.

وفى النهاية فالقضية ليست إعادة هؤلاء الفنانين إلى التاريخ، رغم أهمية ذلك المشروع وضرورته، ويتطلب هذا أيضاً إعادة النظر بصورة جذرية فى طريقة تسجيل التاريخ، ومعرفة المنظور الذى يُكتب من خلاله هذا التاريخ.

لأنه مثلما تتساءل "ألين براندور"[٤٣] مشددة، فإن الشىء الذى يقف على المحك هنا هو شروط الهوية فى مفهوم الحداثة نفسها؟ وكيف تتغير هذه الشروط عندما ننظر لتطوراتها خارج المراكز الحضرية لأوروبا وشمال أمريكا أو من وجهة نظر مَن تمّ تجاهلُ دورهم أو محوه؟[٤٤].

وإضافة لذلك، فإنه عند الكتابة عن الخرافات الحداثية الغربية التى من قبيل"الحالة الإبداعية والتعبيرية الخالصة"، فإنّ "ترنه تى مينه ها"[٤٥] الكاتبة الآسيوية الأمريكية، والمخرجة والمؤلفة الموسيقية تُعبر ببلاغة عن أنّ هذه التركيبات الغربية للفنان تَنتزِع الصّفة السياسية من الوسائل الإبداعية (بمعنى إغفال الأيديولوجية: لتدع العمل يأتى من رؤيتك، وإلا سيكون عملا مغشوشـًا، أو انسَ الجوانب الجمالية: فالبرجوازيون وحدهم هم من ينغمسون فى رفاهية التعبيرات الجمالية). ومن ثم[٤٦]، فإن ما تم إغفاله أو اختزاله للعالم التقنى هو مسألة: كيف صنع هذا العمل الفنى؟ بالنسبة لـ"مينه ها"، ومثلها الكثيرُ من الفنانات المذكورات هنا تعد عملية "إعادة الإبداع" أكثر تعقيداً؛ لأنها تشتمل على محاولة استنطاق لشىء ما" ... أى رحلة قصيرة فى عالم ما. وفى أكثر الأحيان يتطلب الأمر أن يترك المرء العوالم المعروفة ويذهب بعيداً إلى حيثُ لا يتوقع أحدُ ما يُمكن أنْ يكون[٤٧]".

وكما أشرتُ من قبل، تهتم هذه المجموعة المختارة من المقالات، بمثل هذه التحولات المعنية بفرضية تجنيس الثقافة المرئية. وتمدُّنا كاتبات هذه المقالات بوجهات نظر متعددةً ومن أماكن مختلفة، بمنظورات متعددة عن تصوير الهويات العربية

المعاصرة والقضايا المتصلة بها، فهن لا يُحاولْن تقديم تسجيل شامل للوضع الراهن فى العالم العربى ولا يَدَّعينَ أنهن يتحدثنَ عن منطقةٍ جُغرافية مُعيَّنة أو مجتمع بعينه. بل على العكس، كان الهدفُ من إعداد هذه المقالات أن تكون خُطوةً تنظيريةً نحو تصوير الهُويَّات العربية المعاصرة فى مهاجر مُتعددةٍ.

وكانت هذه المنطقة من التنظير غائبة بالكامل من علم تاريخ الفن لاسيما فى بريطانيا؛ حيثُ يجرى إغفال ممثليها من الفنانين. ولن يُصبح ممكنًا النظرُ إلى الأشتات المتعددة ما لم نمنح هذه الجماعات المختلفة اهتمامًا أكبرَ (شكل ١-٥).



(شكل ١-٥)

مى غصوب وسهيل سليمان، إحلال، ١٩٩٨، تركيب جصى لثلاث غرف.

وقد جاء الجزء الافتتاحى من هذا الكتاب، بعنوان" نزوح واختلاف" للإشارة إلى تنوُّع القضايا المتشابكة التى تشتمل عليها هذه الدراسة. فالنزوح يتم جغرافيا ويتمثل فى النفى القسرى والطوعى، كما يتم ثقافيًا ويتمثل فى قمع سيَر الجماعات الأُخرى، سواء فى الجغرافيات فى فترة الاستعمار أو فترة ما بعد الاستعمار أو المهجر (شكل ١-٦).



(شكل ١-٦)

سعده جورج، اليوم أسلخ جلدى

تفكيك وتجميع، ١٩٩٨ - تركيبات فنية مفصلة - مقاس طبيعى.

ولذا فهناك كمٌّ هائلٌ من الكتابات الحديثة حول عبور الحدود الثقافية والجغرافية وتأثير النزوح والنفى: الفقد، والثنائية، والبينية، وتعددية الرؤية، والحزن، والمنظورات الجديدة التى يمكن طرحها(٤٨).

وقد رأى كثير من الكُتاب أنَّ نزع "الصفة الإقليمية" تمثل منطقةً مُثمرةً بصفة خاصة بالنسبة للفنّانات والكاتبات، ليس فقط لأنه يخلق إدراكاتٍ جديدة فحسبْ، بل لأنه على حدِّ قول "جانيت وولف"(٤٩)، يساهم فى عملية التحوُّل الشخصىّ الذى قد يشكل "إعادة صياغة الذات" ونبذِ العادات الموروثة، وممارسات التعليم الاجتماعى المقيد، واستكشاف صور جديدة من التعبير عن النفس يمكن الارتكاز عليها(٥٠).

وترى مينه-ها أن البحث بمثابة توفير لإمكانية المشاركة فى تغيير القِيم المتلقاة – تغيير الآخرين (دون فرض سيادة عليهم)، من خلال تغيير المرء لنفسهِ، حتى نبلغ هدفنا بأسلوب يختلف عن أسلوب غزو الآخر باستخدام أقصرِ الطُّرق من قمع وإقصاء(٥١).

وعلى حد قول "إدوراد سعيد" فإنَّ القومية رفيقٌ حميمٌ للمنفىّ. يسعى للدفاع عن طريق التأكيد بقوةٍ على الانتماء، بينما تكمن خارج الحدود بيننا وبين الغرباء مساحة محفوفة بالمخاطر لا تنتمى للمنفى"(٥٢).

بيد أننا نجد "تينا شيرويل" فى مقالها حول تصوير العروض الفلسطينية ترى أنه ليس من الضرورىّ مغادرة شخصٍ ما لموطنه حتى يصبح نازحًا(٥٣). فإعادة اختطاط الحدود السياسية للبلاد بالقوة يؤدى إلى إعادة تشكيل المساحة وتغيير حقيقة المهجر داخل المنطقة نفسها وخارجها.

وبالمثل تذكُر "سديره" فى عملها الأخير أن النزوح والنفى أصبحا المصيرَ لكثيرات من النساء العربيات فى موطنهنَّ، كما هو الحال فى الجزائر وفى العديد من مساقط رأسهنَّ فى المهجر. (شكل ١-٧)

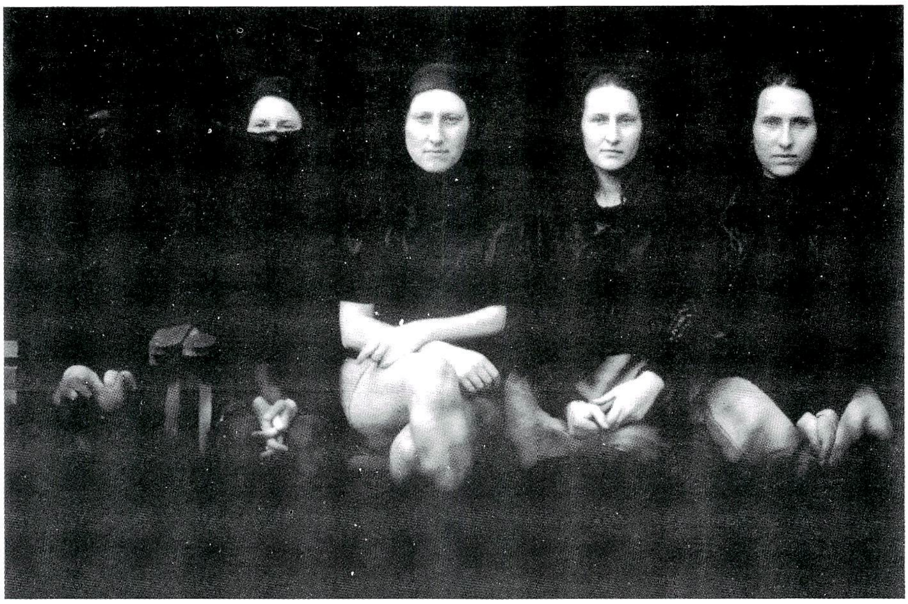


(شكل ١-٧)

زينب سديرة، "الاستغماية"، ١٩٩٩، صورة فوتوغرافية تم تشكيلها بالكمبيوتر ٢١× ٣٠ سم.

ومن الضرورى هنا أن نذكر أيضًا أنَّ النزوح يستخدم للإشارة إلى نُزوح التَّمركُز الأُوروبىّ بحكاياتِه العِظامِ التى استمرت زمنًا طويلا؛ فمن خلال هذا النزوح الذى أثار قضايا التجنس ظهرت طرقٌ جديدةٌ ننظُر من خلالها إلى أنفُسنا وإلى الآخرين، وباستخدام استراتيجية الخُطوتَين لـ"دريدا" لكسر التعارُض الثنائى(٥٤) تصف "يجينوجو" بإيجاز هذه العملية "بأنها يُمكن من خلالها هزُّ الهيكل نفسه فقط عندما نقر أن هناك "الغير" و"الغيرية"، بمعنى أنّ النزوح هو المرحلة التى تتوقف عندها الرغبة فى السيادة، والاستحواذ، والوحدية(٥٥).

بالإضافة إلى أن هذا، يبين ما تشير إليه "إيلا شوهات" من "النزوح متعددُ الطبقات"، لأن تصنيفاته المتنوعة تختلف بحسب الإثنية والجنس، كما تستبعد جغرافيات معينة وتفترض أخرى، فى حين نجد التصنيفات الاختزالية مثل: يهودى أم عربى أو لاتينى، تخفى التنوع العنصرى لطيف متنوع من الصبغات، يشمل الأبيض والأسود والمخلط والأسمر، ولا يسمح هذا التصنيف بوجود معانٍ أخرى لسياسات اللون(٥٦)" (شكل ١-٨).



(شكل ١-٨)

جنان العينى، بدون عنوان "مشروع الحُجُب"، ١٩٩٧

صورة فوتوغرافية أسود وأبيض، أول زوجين اثنين، ١٨٠×١٢٠ لكل منهما.

ويشير الاختلاف، بالمنطق نفسه، إلى حزِمةٍ من الفُروق التى تعمل تاريخيا وسياسيا وثقافيا على الفصل حسب النوع الاجتماعىّ والعرق والدولة والدّين والجنس، وتفرق وتفصل داخل هذه الجماعات وعما حولها(٥٧).

وحتى نتجنب حالة الأحادية وتثبيت الهُوِيّة حول أىٍّ من هذه الجماعات، نقول إن الاختلاف يعنى الإقرار بالتعدُّدية أى عملية تشكيل الهوية وتحولها، سواء بإقرار تعددية الرعايا من النساء والرعايا من العرب والرعايا من المسلمين. نحن لا نزعمُ أن هذه الأفكار المثبِتة للهوية غير مهمة، لاسيّما عندما نعترف بالحقيقة القائلة: إنّ هناك من اضطر إلى التنازل عن حقوقه أو حُرم منها بسبب الجنس والعرق والجنسانية.

وإضافة لذلك، فإنه مثلما تُشيرُ أحدثُ الأعمال المكتوبة فإن الاختلاف الثقافيُّ والجنسانى لا يمثل تصنيفًا منفصلا عن دراسات المرأة أو الدراسات الثقافية، أو مجموعة فرعية مُقارنة بموضوع آخر أكثرَ أهمية من قُبَيلَ الحداثةِ والاستعمار وما بعد الاستعمار وغيرها، بل يُمثِّل جزءًا مركزيا وضروريا لتركيب التصنيف نفسه، وجزءًا تأسيسيا للموضوع ذاته[٥٨]. وعليه، وكما تقول "منه ها" بإيجاز: "الصراع دائمًا مُتعدِّد ومتقاطع، ورغم أن أطراف الصراع محددة فإنه لا يُركز على جبهة واحدة من جبهات المعركة" (شكل ١-٩)[٥٩].



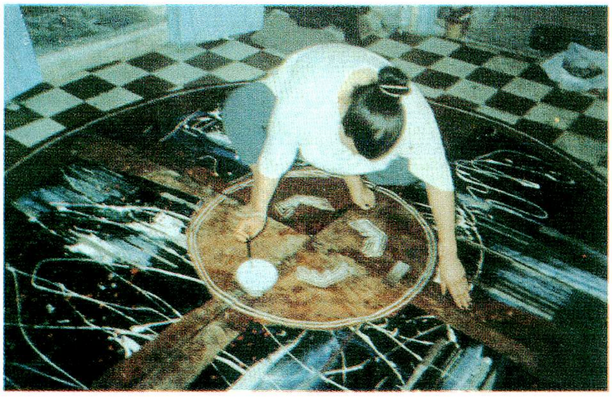
(شكل ١-٩)

ليلى الشوا، أطفال الحروب، ١٩٩٢-١٩٩٥، ١٠٠× ٢٣٠سم

جزء من أسوار غزة، تركيب من ١٠ مجسمات من الحرير المطبوع.

من الملاحظ أنَّ غالبية الفنانين اللاتى تتم مناقشة أعمالهن هنا من النِّساء، وإذا كان هذا يعكس جزئيا العدد الهائل من الفنانات العرب العاملات فى البلدان العربية وبلدان المهجر، فإنه يُمثل أيضًا اهتمامات كتاب المقالات، وخصوصيات التجربة النسائية فى أفضية مختلفة من الحقبة الاستعمارية وما بعدها. وعلى الرغم من أنَّ النوع الاجتماعىّ ضرورىٌّ فى تصوير الهويات القومية، وخاصّةً أثناء الصراعات الاستعمارية، فإنَّ الدورَ المركزىَّ الذى احتلَّتْه المرأة بصورة مباشرة فى الثقافة المرئية لم يَحظَ حتى وقتٍ قريبٍ إلا بنصيبٍ ضئيلٍ من الاهتمام.

إذ رفضت كاتبات هذه المقالات وكلهن من النساء تصنيف النساء أو العرب تصنيفًا واحدًا؛ لأنهنَّ قادمات من مناطق مختلفة، ولديهن خلفيات ثقافية متنوعة، مُعظمُهنَّ عربيات وبعضُهنَّ ليس كذلك، وكلُّ واحدةٍ منهنّ لديها منظورٌ خاصٌّ بها، ومختلفٌ فى تصوير الهُوِيّات العربية المعاصرة، وليس الهدف من ذلك طمس الاختلافات، بل لنكون على درايةٍ بالعملية التى من خلالها تعمل الاختلافات عبر مواقع متعددة للثقافة المرئية، ولنفحصِ السُّبل المختلفة التى من خلالها أيضًا تتمُّ عملية الإقصاء والتضمين. ولهذا تُعدُّ هذه المقالات فرصةً سانحةً لإعادة التفكير فى الهُوية العربية بكلِّ هذه الوسائل المختلفة والمتبادلة لكلٍّ من الفنان والمُشاهد. (شكل ١-١٠).



(شكل ١-١٠)

وفاء الهضيبى، مكناس، ١٩٩٨، عمل فى مرحلة الإعداد

رسم وتشكيلات بالحنة على قطعة من الجلد المشدود.

وقد قدمت المقالة الافتتاحية للكاتبة "إلز فان دير بلاس" تذكرة قيمة بما هو على المحك إذا أردنا حقا تكوين عالمٍ للفنِّ الدولى ذى ثقافات متعددة. وفى محاولة للمضى لمدى أبعد فى مناقشة التعددية الثقافية والفن تزعم "إلز" أنه إذا كنا نُريد التغيير حقا فلابدَّ من إعادة النظر فى القيم الثقافية والجمالية المألوفة والسائدة والعمل على تغييرها جذريا، ويجب أن تُفعَّل تلك التغييرات من خلال المؤسسات التعليمية والفنية وفى داخلها؛ ذلك لأنها هى التى تُدعم وتسيطر وتتحكم فى الأعمال الفنية وتسمح بدخولها إلى عالم الفن الدولى.

أمَّا مقالةُ "سلوى مقدادى نشاشيبى" فقد لفتت الأنظار إلى ضرورة التركيز على التعدُّد الثقافىّ، والمكانةِ التى حظِى بها الفنُّ فى أمريكا، والمكانة التى يوليها الفن العربى. واستندتْ "نشاشيبى" إلى خبرتها الثرية- باعتبارها كاتبةً وأمينة متحف عربية أمريكية - لِتستعرض مشكلات الأنظمة التصنيفية الإثنية، لا سيما الصعوبات التى تواجه الفنانين العرب الأمريكيين الواقعين بين الغالبية البيضاء والأقلية الإثنية، وكذلك المهمشين من كلا الطرفين، وتشدد على تعدُّد الفنِّ العربى الأمريكى، والاختلافات بين الأجيال ومصادرها المتعددة. وناقشت "نشاشيبى" أعمال ثلاث فنانات معاصرات، ونادتْ بالحاجة المُلحَّة إلى إعادة التفكير فى أنظمة التعليم الأوروبية المركزية، وسياسات المتاحف والمعارض الفنية التى تقصى حاليا هذا التعدُّد.

وبالانتقال بين مختلف السجلات التى تشتمل على السِّيَر الذّاتية، رصدتْ "صبيحه خمير" تعدُّد الهُوِيَّة العربية من خلال وَحْدة اللغة وتنوُّعها، وكشفت ملامح المهجر الواسعة النِّطاق، وعلاقتها بالذاكرة الشخصية والجماعية، وطالبت "خمير" بضرورةَ الإبقاء على الصلّة بين تاريخ العرب والفنِّ الإسلامىّ عَبْرَ مُختلَف الجغرافيات والسِّير، وأهميةُ رؤية هذه السِّير تمتد إلى ما بعد آثار استعمار القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين. والتزامًا بضرورة وجود حوارٍ تبين "خمير" إمكانية التعايُش فى ظل الاختلافات من خلال الرجوع إلى الماضى مثل التاريخ الأندلسىّ الماضى والتطورات المعاصرِة فى الأشكال الموسيقية. (شكل ١-١١)



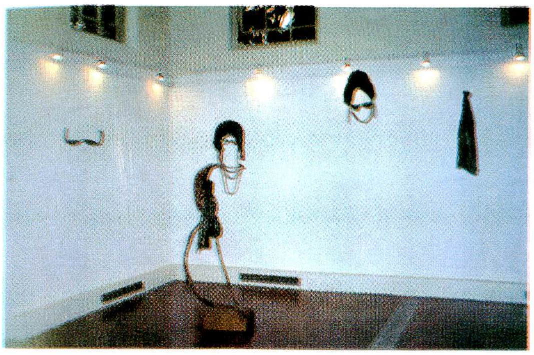
(شكل ١-١١)

صبيحة خمير، حطام سفينة ١، رسم تزيين لغلاف كتاب

جزيرة الحيوانات، ١٩٩٤، ١٢،٥ × ٣٢ سم، مجموعة كتب تصدر كل ثلاثة أشهر، لندن ١٩٩٤ .

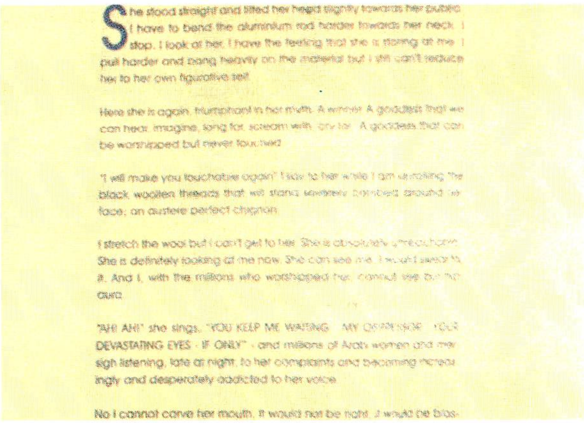
وانطلاقًا من غياب دور المرأة العربية فى الاستشراق الغربىّ والأصولية، تدعو الفنانة اللبنانية الأصل والكاتبة والمحرِّرة "مىّ غصوب" إلى إعادة النظر فى التوجُّهات الراهنة نحو المشرق والآخر. وإذ تتخذ جسد المرأة العربية باعتباره حقلا رئيسيا للنظرة الفنيَّة، تنظرُ "مى غصوب" إلى الثقافة المرئية من نطاقٍ واسعٍ بدءًا من مُخيِّلة المستشرق فى القرن التاسع عشر فى الرسم، مرورًا بالصُّور الفوتوغرافية المنتشرة للبطاقات المصوَّرة لعهدِ الاستعمار، وصولا إلى أغلفة الكُتُب العربية المعاصرة والإعلانات.

وبعدما أشارت "مىّ غصوب" إلى عددٍ من النظرات المُتضارِبة والمُتصارِعة فى الشرق والغرب، تسألُ عما هو المقموع والمسكوت عنه؟ وتدعو إلى ضرورة مراجعة الأنظمة التصنيفية المتعوَّد عليها والهرمية الطابع. (الشكلان ١-١٢ و١-١٣).



(شكل ١-١٢)

مى غصوب، المغنية الأولى ١٩٩٩، تركيب ٢٠٠ × ٥٠ × ٣٠ سم.



(شكل ١-١٣)

مى غصوب، المغنى الأولى ١٩٩٩، تركيب ٢٠٠× ٥٠× ٣٠ سم.

واستمرارًا فى مَسار الجُغرافيات والمهجر تُنقِّب "تينا شيرويل" فى منطقة لاقت اهتمامًا محدودًا عن الفنِّ الفلسطينىِّ المعاصِر، وتستعرض، آثار النزوح الثقافى والاقتصادى والسياسى على الفن الفلسطينى وكيفية تصوير فلسطين باعتبارها موطنًا، وتستند فى ذلك إلى تاريخ شعب فلسطين داخل فى الأراضى المحتلة. وإدراكا لأهمية التصوير الذى يُعدُّ جزءًا مهما وضروريا من الخِطاب الوَطنىّ، ولقدرته على تمييز جماعاتٍ معينة، تتساءل "شيرويل" كيف يمكن لهذه الأعمال أن تُحجب أو تخفى الاختلافات عَبْر كثيرٍ من الْمواقع، بينما تُبرزُ سِيرًا أُخرى مغفلة فى الثقافة المرئية المعاصرة. (شكل ١-١٤).



(شكل ١-١٤)

فريال الأدهمى، النظر للأمام، ١٩٩٧، أكليريك وألوان مائية على الورق ٥٥× ٤٠ سم.

وتُثير المساهمة التالية مجدداً قضية تصوير الهُويّات وسياسات المكان بطرح الإنتاج الفنىّ بقوة فى إطار مفترَقٍ ثقافىٍّ. فالفنانة "حورية نياتى"، الجزائرية الأصل، وهى فنانة متخصصة فى التركيب والأداء (المسرح)، تحدثنا عن نشأتها فى الجزائر أثناء الاستعمار وبعده، وكيف تجاوزت الحدود الجغرافية والثقافية. وهى إذ تقدِّم رؤًى متبصرة جديدةً حول التعريفات القومية الموحَّدة، تؤكد على خُصوصيات عَمَلِها فى المواقف المختلفة، وأهمية القدرة على الإنجاز فى عملية صُنع عملِها وفهمه على أنه ذاتية مُجسّدة. (شكل ١-١٥).



(شكل ١-١٥)

حورية نياتى، زرياب.. قصة أخرى، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، الحوار المعاصر
عمل لثمانى عشرة فنانة - تركيب، جاليرى هوت باث، باث، ١٦ يناير ١٩٩٩ .

وعلى النقيض ومن منظور مختلف تتركز مساهماتى على عمل الفنانات العرب المعاصرات العارضات فى بريطانيا "الحوار المعاصر" عام ١٩٩٩م-٢٠٠٠م(٦٠). وباستخدام الكتابات الأخيرة بشأن الذاتية والقدرة على الإنجاز، أطرح فكرة الانتماء الثقافىّ لبحث دور الذكريات والماديات بالنسبة للفنان والجمهور. ومن خلال تحليل لأعمال حقيقية أُبدعت فى مهجر العرب فى لندن، أدعو إلى إعادة تقييم الذاكرة على أساس أنها عمل من أعمال القدرة على الإنجاز، وتجسيدُ لها فى الحاضر (ليس مجرد الحنين إلى إعادة إنتاج الماضى). وأهميةُ دَوْر الذاكرة فى استعادة كل السِّير المنسية إلى أرض الواقع متجسدة فى عمل الفنانات العربيات المعاصرات. وإضافة لذلك فإننى أعتقد أنه عن طريق الذاكرة تتشكل الهويات والمعانى الجديدة التى يمكن الخروج بها من خلال الفنان والمشاهد.

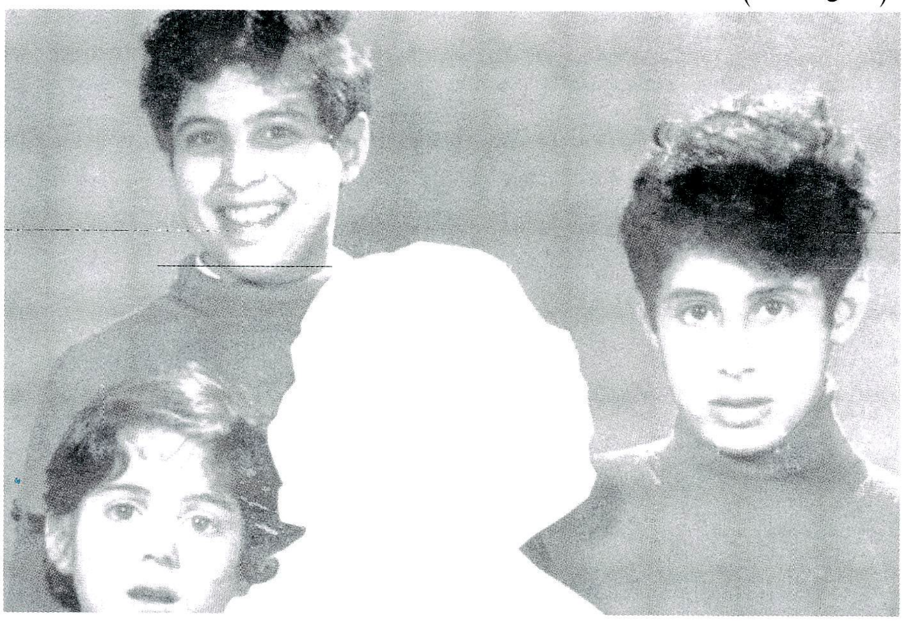
وبتخطِّى قضايا "النظرة" و "الغير" تُقدِّم جميع الكاتبات إذًا طرقًا مُستحدثةً للتعامل مع التفاعُل المعقَّد بين السياسات الثقافية للمكان والذاكرة، وتجسيد ذلك من خلال بحث الاختلاف والنزوح فى الثقافة العربية المعاصرة. كذلك تناولت الكاتبات عدداً هائلا من السبل التى يمكن من خلالها إعادة النظر فى الاختلاف والنزوح بالنسبة إلى عالم سريع التغير والتقلب، نشهد فيه نزوح الناس وتحرُّكهم على نطاق واسع غير مسبوقٍ مُنذ الحرب العالمية الثانية، استناداً لاختلافٍ ثقافىٍّ أو دينىٍّ كما نراه مع الأحداث الساخنة فى كوسوفو، أو الوَضْع الفلسطينىّ المتأجج وأزمة الجزائر، والعقوبات الاقتصادية

المفروضة على العراق، والاضطرابات الأخيرة التى تهز العالم وتثير قضايا الاختلاف بصورة عامة، كيف تنشأ؟ وما مدلولها؟ وما الاختلافات المصيرية؟ ولأنَّ هناك وعياً شديداً بأنَّ الانتماءَ دائمًا له صلةٍ بعدم الانتماء فإنَّ مفاهيم الإقصاء والدَّمج لها حساسيتُها الملحَّة فى عالمٍ مُعاصر تغيَّرت فيه جِذريا (فى فترة ما بعد الاستعمار) الطريقة التى نتعرف من خلالها على أنفسنا وعلى إحساساً بالوطن والانتماءِ والهُوِيَّة.

فدائمًا وأبدًا ما نجد أنّ الثقافة المرئية جزءٌ من صِرا ع الهويات، سواء داخل الوطن أو الجماعة أو صرا ع الفرد. والثقافة المرئية ليست بلا قيمة أو بمنأى عن المصالح الشخصية، ومن ثم، وكما تُوضِّح مقالاتُ هذا الكتاب، علينا أن نتيقظ على الدوام لأفكار مثل: الصدق مقابل الفساد، والنقاء مقابل الخلط، والتماثل أو الوحدة مقابل التغاير والتعدُّد.

وعلى الرغم من أننا قد نعى العناصر الزائفة لتمثيل الهوية وتصويرها، فإنَّ هذا لا يعنى، كما يُؤكِّدُ كثيرٌ من الكُتّاب(٦١)، أنَّه ليس لها تأثيرٌ حقيقيٌّ على كل المستويات، بالتكرار والتعبير الأدائى والانتشار بمخاطبة جمهور أوسع. ونحن نُدرك تمامًا، كما يذكر "ميرزوف" عدم وجود حدودٍ للمهجر(٦٢)، وبمقدور هويات هذا المهجر تجسيد الآثار الفوضوية والتحويلية للمهجر، والسماح لنا بإعادة التفكير فى مختلف الافتراضات والتمركزات. وتذكر "خمير" أن مخاطر تخطِّى الحدود وخصوصية العولمة الجديدة قد تُعيد تنصيب وضع القُوَى الغربية، هناك من ناحية أخرى ضرورة لرفض النظرة الأحادية فى تصوير الهويات إذا أردنا التوصل لحالة من المرونة الفكرية على كل المستويات وكل المجالات، ونقد ذاتى متزايد فيما يخصُّ وضع المصطلحات وطرق استخدامها.

وباستخدام نهج وأساليب مختلفة جاءت هذه المقالات لفتح مجالٍ للتاريخ، الذى لا يتعين كتابته فحسب، بل للتأكيد فى الوقت نفسه على أنَّ الهُوِيَّات المتعددة لا تعنى بالضرورة هوية مشتتة. فتصوير الهويات العربية المعاصرة فى المهجر هى رغبة فى تعيين وضعية للمرء وبحث وإعادة النظر فى الهويات من خلال الوعى بسياسات المكان، وأيضًا- وذلك لا يقلُّ أهمية- الوعى بالعمل باعتباره موقعًا للاستكشاف وإبراز القُدرات والبحث فى عالم متغير حيث صِناعة الصُّور والحكم عليها أمر له دلالته. (شكل ١-١٦)



(شكل ١-١٦)

زينب سديرة، "الاستغماية"، ١٩٩٩، صورة فوتوغرافية مُخلقة بالكمبيوتر ٢١×٣٠ سم.

الهوامش

(١) للاطلاع على التنظيرات الحديثة لمصطلح "انتماء" في العلوم الإنسانية الاجتماعية وتاريخ الفن ودراسات ما بعد الاستعمار انظر : Reed, Christopher (ed). Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, London: Thames and Hudson, 1996: Naficy, Hamid (ed). Home, Exile, Homeland: film, Media and the Politics of Place, London and New York: Routledge, 1998; Mohanty, Chandra Talpade. Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation and Community in Shhat, Ella (ed). Talking Visions: Mulitcultural Feminism in Transnational Age, Cambridge, Mass: MIT Press, 1999, pp485-500.

(٢) في أعقاب قضية سلمان رشدي، حرب الخليج ومستجدات الأحداث بعد هجوم الحادي عشر من سبتمبر في الولايات المتحدة وتفجيرات أفغانستان صارت الصور النمطية للعرب والمسلمين أو ربما العرب أو المسلمين (تصنيف الإنسان إلى: عربي أو غير عربي) أكثر غلبة. انظر على سبيل المثال: مرفت حاتم "الفن الأمريكي غير المرئي: والتهجين العربي الأمريكي والخطابات المناصرة للمرأة في تسعينيات القرن العشرين في:

Shohat, Ella (ed). Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age, ipid, pp 369-390, and Modood, Tariq "British Asian Muslims and the Rushdi Affairs" in Donald, James and Rattas. Ali (eds), "Race, Culture & Differences, London, California, New Delhi:

Saga Buplications in association with the Open University, 1992, Reprinted 1999.

(٣) بالنسبة لقضايا الوسائل التعبيرية وعلاقتها بالثقافة المرئية - انظر على سبيل المثال: Bloom, Lisa (ed). With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999 and jones, Amelia and Stephenson, Andrew. Perfoming the Body: Performing the Text. London and New York: Routledge, 1999.

(٤) للاطلاع على أخر الأبحاث التي تناولت الجوانب المختلفة ا ،فة العربية المرئية المعاصرة - انظر مطبوعات باللغة الإنجليزية: Ali, Wijdan. Contemporary Art from the Islamic World, London: Scorpion Publications J. Amman: - The Royal Society of Fine Arts, 1989.

Lioyd, Fran (ed). Comtemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present. London: Women's Art Library and I B Tauris, 1999; Lioyd, Fran. Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "Self": Houria Niati and Zined Sedira, Journal of Algerian Studies, London, March 2000: Nashashibi, Salwa Mikdadi. Forces of Change, Artists of the Arab World. Lafayette, California: ICWA, 1994; Tucker, Judith E (ed). The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundries, New Frontiers.Bloomington: Indiana University Press, 1993; Zuhur, Sherifa. Performance, Art, Image and Gender in the Modern Middle East. Cairo Press and University of Florida Press, 1995: Zuhur, Sherifa (ed). Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East, Cairo: American University of Cairo Press, 1998.

(٥) ولدت عام ١٩٥٢ في بيروت، لبنان. من أصل فلسطيني، وتعيش في لندن، بريطانيا، وفي برلين، ألمانيا. (المترجمة)

(٦) للاطلاع على المزيد من الدراسة المفصلة لأعمال حاطوم بما فيها أثار النفي والنزوح انظر: Archer, Michael et al, Mona Hatoum, London: Phaidon Press, 1997. See Also, The Catalogue essay by Candice Bretiz on the American-based Arab Egyptian artist Ghada Amer in Echolot: oder 9 Fragen an die Periperie (9 Questons from the Margins), Museum Fridericianum, Kassel, Germany, 1998 and the essay on the Arab-Israeli artist Sigal Primer by Irit Rogoff, "Daughters of Sunshine - Diasporic Impulses and Gendered Indenties" in Bloom, Lisa (ed), With Other Eyes, ibid, pp157 - 183.

(٧) حول الهوية اليهودية، على سبيل المثال، مطبوعات حديثة حول الثقافة المرئية تشمل: Bohm-Duchen, Monica and Grodzink, vera (eds), Rubies & Rubies: Jewish Female Identities in Contemporary British Art, London: Lund Humphries, 1996; Mirzoff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews. New York and London: Routledge, 1999; Nead, Lynne and Steyn, Huliet, The Jew: Assumptions of Identity, London: Continuum, 2000.

وعلى النقيض كتب القليل عن تصوير الهوية العربية، سواء صورة منفصلة أو كجزء من أشتات متعددة تتضمن الأفريقان والثقافة المرئية السوداء.

(٨) هذا الإغفال نتيجة لعوامل عدة. من ناحية هناك تقليد ثقافى عربى حديث نسبيا يضع الكلمة فى مرتبة تعلو الصورة المرئية، والسياسات الثقافية والسياسية فى جغرافيات عربية عديدة تعزز هذا الترتيب وتمنح امتيازًا للتقليدى ودون شك مسألة الاقتصادات، وبخاصة تجاه الفنانات العربيات. وهى أيضا نتيجة لأحداث سياسية وتاريخية صورت العالم العربى كمصدر للخطر بالنسبة للعالم الأوروبى الأمريكى، معا بمركزية أوروبية مؤسسية فى عالم الفن التى تميل لتجاهل الأعمال المقدمة فى الجغرافيات العربية والمهجر. هناك استثناءات جديرة بالملاحظة فى بريطانيا مثل معارض "من كلا العالمين"، معرض وايتشيبل فى لندن عام ١٩٨٦ الذى يضم العمل المتميز للفنانة الجزائرية الأصل حورية نياتى "القصة الأخرى": الفنانون الأفرو أسيويون فى بريطانيا ما بعد الحرب، وفى معرض هايورد، ١٩٨٩ الذى يضم أعمال منى حتوم، فور إكس فور وينظمه أيدى تشمبرز عام ١٩٩١ .

(٩) هذا يتضمن من بين نصوص ضرورية أخرى استعراض الحداثة فى عمل ليوتارد جين فرانسو "The postmodern Condition: A Report on Knowledge, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979; The deconstruction of naturalized western mythologies by Barthes, Roland, Mythologies, translated Annette Levers, London: Granada; the critique of western history and concepts of self by Michel Foucault in an Archaeology of Knowledge, New york: Pantheon Books, 1972; and the chellenges presented by writers in 1980s on the effects of postcolonialism, including Bhabha, Homi K. "the Other Question - the Stereotype and colonial Discourse; Screen, 24, No 6, November-December 1983; Spivak, Gayatri C, in Other Worlds: Essays Cultural Politics, London: Methuen, 1987; Minh-ha, trinh T. Women Native Other, Bloomington: Indiana University Press, 1989. See also Young, Robert: Writing History and the West, New york and London: Routledge, 1990.

(١٠) إدوارد سعيد: الاستشراق: المفاهيم الغربية حول الشرق،، انظر أيضًا: London: Routledge and Kegan Paul Lit, 1978 Mackenzie, John M, Orientalism: History, Theory and the Arts. Manchester and New York: Manchester, New york: Manchester University Press, 1995, Graham- Brown, Sarah, Images of Women: The Potrayal of Women in Photography of Middle East, 1860-1950, London: Quarter Books, 1988.

(١١) انظر: Nochin, Linda. The Imaginary Orient, in The Politics of Vision: essays on Nineteenth-century Art and Society, New York: Harper and Row, 1989, (First published in Art and America, May 1983). For subsequent feminist writing on Orientism see note 13 below.

(١٢) انظر على سبيل المثال: kandiyoli, Deniz. Identity and its Discontents: women and the Naton" Millennium: Journal of International Studies, vol 20, No 3, 1991, pp 429-43: Kandiyoti, Deniz (ed). Women, Islam and the State, Philadelphia: Temple University Press, 1991; Yuvai-Davies, Nira and Athias, Floya (eds). Women Nation-State, London: Macmillan, 1989; Grewal, Interpal and Kaplan, Caren (eds), Scattered Hegemonies: Post modernity and Translational Feminist Practices, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994; Grewal, Interpal, Home and Harem: Nation, Gender, Empire and cultures of Travel, Durham, NC: Duke University Press, 1996; Mohanty, Chandra Talpade, Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial discourses" reprinted in Patrick, Williams and Laura Chrisman (eds), Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, a Reader, Cambridge. Harvester/Histories, Third Text, Summer 1998, Reviewing Orientalism.

(١٣) أنتربال جروبل: عالمة فى دراسات المرأة والنوع الاجتماعى والجنس لدى جامعة ييل بالولايات المتحدة. وتُعد شخصية محورية فى مجال دراسات المرأة الأكاديمى. كما أنها باحثة نسوية ناشطة وتهتم أبحاثها بوضعية المرأة فى فترة ما بعد الاستعمار والحركات النسوية وحقوق الإنسان. (المترجمة)

(١٤) Grewal, Interpal. ön the New Global Feminism and Family of Nations: Dilemmas of Transnational Feminist Practice"in Shohat, Ella (ed) Talking Visions, 1999, p 523.

(١٥) رينا لويس: أستاذة فى الدراسات الثقافية بجامعة لندن للآداب وتنصب معظم أبحاثها حول الدراسات النسوية لحقبة ما بعد الاستعمار. (المترجمة)

(١٦) ميادا يجينوجلو: أستاذة فى العلوم الاجتماعية المختصة بالشرق الأوسط، الجامعة الفنية للشرق الأوسط - أنقرة، تركيا. (المترجمة)

(١٧) كلتا الكاتبتين قدمتا دراسة وافية للاستشراق: انظر، Lewis, Reina Gendering Orientism, Race Femininity and Representation. London and New York; Routledge, 1996 and Yegenogiu, Meyda. Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of orientalism. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. See also Lewis, Reina "Cross-cultural reiterations: Demetra Vaka Brown and the performance of racialized female beauty" in Jones Amelia Stephenson, Andrew. Performing the body: performing the text, 1999, pp56-75; and Bernstein, M. Visions of the East: Orientalism in Film, New Brunswick, New Jersy: Rutgers University Press, 1997.

(١٨) إيلا شوهات: أستاذة فى الدراسات الثقافية بجامعة نيويورك ولها أعمال كثيرة تناولت قضايا المركزية الأوروبية والاستشراق، وأيضا التوجهات المختلفة الاستعمارية وعبر القومية المستخدمة فى الدراسات الثقافية. (المترجمة)

(١٩) إيريت روجوف : دكتوراه من معهد كورتولد للفنون، عام ١٩٨٧ جامعة لندن، وتتركز أبحاثها المعنية بالثقافات البصرية حول الظروف الجغرافية وفترة ما بعد الاستعمار والعولمة وفترة ما بعد الهجرة. (المترجمة)

(٢٠) لزا بلوم : من مواليد ٢٠ سبتمبر عام ١٩٦١، أمريكية، محامية حقوق مدنية، شريك ومدير لشركة بلوم القانونية. تهتم بقضايا حقوق الإنسان والتمييز العنصرى بجانب قضايا الأسرة والحقوق المدنية. (المترجمة)

(٢١) Shohat, Ella (ed). Talking Visions, 1999; Bloom, Lisa (ed). With Other Eyes, 1999; Irit Rogoff, Daughters of Sunshine - Diasporic Impulses and Gendered Identities" in bloom, Lisa, as above. See also EllaShohat and Robert Stam, Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, London and New York" Routledge, 1994.

(٢٢) ستيورات هول: من مواليد ٣ فبراير عام ١٩٣٢، جاميكا. مُنظر ثقافى واجتماعى، عاش وعمل فى المملكة المتحدة منذ ١٩٥١، ويُعد هول مع أخرين من مؤسسى المدرسة الفكرية التى عُرفت بمدرسة الدراسات الثقافية البريطانية.

(٢٣) See Hall, Stuart. Cultrual Identity and Diaspora in Williams, P and Chrisman, L (eds). Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader. Cambridge. Harvester / Wheatsheaf, 1993; Hall, Stuart. New Ethnicities in Race, Cultural and difference, Donald, J and Rattans, A (eds), 1992; Gilroy, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. London and New York: Verso, 1993.

(٢٤) هومى بابا: من مواليد عام ١٩٤٩، أستاذ الأدب الإنجليزى والأمريكى، ومدير مركز الدراسات الإنسانية لدى جامعة هارفارد. يعد من أهم الشخصيات التى تناولت دراسات ما بعد الاستعمار المعاصرة. (المترجمة)

(٢٥) Bhanha, Homi T, The Location of Culture. London and New York, Routledge, 1994.

(٢٦) Gilroy, Paul. The Black Atlantic, 1993, pp 202.

(٢٧) نيكولاس ميزروف: أستاذ الإعلام والثقافة والاتصال لدى جامعة نيويورك، متخصص فى الثقافة البصرية. (المترجمة)

(٢٨) Mirzoeff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews, 1999, see also Brah, Avatar, Cartographies of Diaspora, New York and London: Routledge, 1996.

(٢٩) Mirzoeff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture, 1999 pp 3-4.

(٣٠) Rogoff, irit. Daughters of Sunshine- Diasporic Impulses and Gendered Identities in Bloom, lisa (ed) With Other Eyes, 1999, p 163.

(٣١) شاندرا تاليد موهنتى: من مواليد ١٩٥٥، مومباى - الهند، مُنظرة نسوية بارزة لحقبة ما بعد الاستعمار والفترة الانتقالية، وأستاذة دراسات المرأة لدى جامعة همليتون، نيويورك. وهى الآن رئيسة قسم دراسات المرأة لدى جامعة سيرياكوس. (المترجمة)

(٣٢) Mohanty, Chandra Talpade. Crafting Feminist genealogies in Shohat, Ella (ed). Talking Visions, 1999, p500.

(٣٣) المرجع نفسه ص ٤٩٩ .

(٣٤) المرجع نفسه ص ٤٨٥ .

(٣٥) بينيديكت أندرسون: من مواليد ٢٦ أغسطس عام ١٩٣٦ . حاصل على إجازة فى كلاسيكيات الآداب من جامعة كمبريدج عام ١٩٥٧، ويعد عمله "مجتمعات تخيلية" من أفضل أعماله.

(٣٦) Andreson, Benedict, Imagined Communities: Reflection on the origin and Spread of Nationalism, 2nd edition, London, Verso, 1992.

(٣٧) نيرا يوفال دافيس: مديرة مركز أبحاث الهجرة واللاجئين والانتماء، جامعة شرق لندن. كانت رئيس لجنة أبحاث العنصرية والقومية والعلاقات الإثنية للجمعية الدولية للعلوم الاجتماعية.

(٣٨) Yuval-Davis, Nira Fundmentalism, Multiculturalism and Women in Britain in Doland, James and Rattansi, Ali (eds), Race, Culture 7 Difference, 1992, p284.

(٣٩) Hatem, Mervat F, the Invisible American art: Arab American Hybridity and Feminist Discourses in the 1990s in Shohat, Ella (ed). Talking Visions, 1999, p372.

(٤٠) The Algerian-born sociologist and anthropologist Marie-Aimee Helie-Lucas discusses this in "Women Nationalism and Religion in Algerian Liberation Struggle in Badran, Margot and Cooke, Miriam (eds). Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing, Indiana University Press, 1990, pp105-114.

(٤١) See for Example, Clifford, James. The Predicament Of Culture: Twentieth Century Ethnography Literature and Art. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1988, and Bloom, Lisa (ed) With other Eyes, 1999, Introduction.

(٤٢) For Further discussion see, For example, The other Story, Whitechapel Art Gallery, 1989, Araeen, Rasheed. New Internationalism in Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts, edited by Jean Fisher. London: Kala/ inIVA,, 1994. p3-11.

(٤٣) ألين براندور: من مواليد نيويرك: حصلت على الماجستير عام ١٩٨٧ من جامعة كولومبيا. لها كتابات وأبحاث ومقالات عدة، على مدار العشرين سنة الماضية، حول الفن والثقافة، عملت مشرفة على الفن المعاصر لدى متحف المكسيك الجديد للفنون. (المترجمة)

(٤٤) Branauer, Aline "Practicing Modernism" in Mirzoef, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture, 1999, p254.

(٤٥) ولدت ترينه تى. مينه ها فى هانوى، الهند الصينية الفرنسية، فى عام ١٩٥٢، وقد ترعرعت فى فيتنام الجنوبية خلال حرب فيتنام. درست العزف على البيانو والتأليف الموسيقى فى المعهد الوطنى للموسيقى والمسرح فى سايغون. هاجرت ترينه إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٧٠ درست التأليف الموسيقى، الإثنية، والأدب الفرنسى فى جامعة إلينوى، حيث حصلت على درجة الدكتوراه. وقامت بالتدريس فى قسم النوع الاجتماعى ودراسات المرأة فى جامعة كاليفورنيا فى بيركلى منذ عام ١٩٩٤ وفى قسم البلاغة منذ عام ١٩٩٧ . (المترجمة)

(٤٦) Minh-ha Trinh T. Cotton and Iron in Ferguson, Russell et al. Out there, Marginalization and Contemporary Cultures, 1990, 9334-335.

(٤٧) المرجع نفسه ٣٣٥ .

(٤٨) See for example, Rushdie, Salman. Imaginary Homelands: Essays and Cirticism 1981-1991. Granta Books, 1992, Said Edward W. Reflections on Exile, 1984 in Ferguson, Russell et al. Out There, Marginalization and Contemporary Cultures, pp 357-366; Said, Edward W. The voice of A Palestinian Exile, Thirds Text, Vol 3, No 4. 1988: p 39-50, and Bhbha, Homi T. The Location of culture. London and New York: routledge, 1994.

(٤٩) جانيت وولف: سبق لها وعلمت أستاذة بجامعة مانشستر وجامعة ليدز، ورأست برنامج الدكتوراه فى الدراسات الثقافية والبصرية فى جامعة رودشستر بنيويورك من عام ١٩٩١-٢٠٠١ . (المترجمة)

(٥٠) Wolff, Janet. Resident Alien, Feminist Cultural Criticism. Cambridge UK: Polity Press, 1995, p 9. See also Kaplin, Caren. Deterritorializations: The Rewriting of home and Exile in Western Feminist Discourse, Cultural Critiques, No 6, Spring 1987; Kristeva, julia, Strangers unto ourselves. Trans by Leon s Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991; Kaplin, Caren. Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement, Durham, NC: Duke University Press, 1996; Rey, Chow. Writing Diaspora, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Min-ha, Trinh T. cotton and iron in Ferguson, Russell et al, Out There, 1990, p332-333. (٥١)

Said, Edward W. Refelections on Exile, 1994 in Ferguson, Russell et al. Out There, 1990, p359. (٥٢)

Displacement Within has been extensively discussed by several writers, including the Martican revolutionary Fanon, Frantz, Black Skin, White Masks, Translated Charles Lam Markmann, New York: Grove Press, 1952, and the French feminist Kristeva, Julia. Strangers unto Ourselves, 1991. (٥٣)

(٥٤) التعارض الثنائي (binary oppositions) هو آلية من آليات التي تبرز العلاقات بين الأشياء بهيكلتها (فهرستها وترتيبها) وفق نسق أحادي يقوم على التعارض بين مفردين أو علامتين (نهار/ليل: خير/شر، ذكر/أنثى) - المترجمة.

Yegenogiu, Meyda. Colonial Fantasies, 1998, p8. (٥٥)

Shohat, Ella (ed). Talking Visions, 1999, p7. (٥٦)

(٥٧) للمزيد من البحث والدراسة بشأن الاختلاف في داخل النوع الاجتماعي انظر: Teresa de Lauretis (ed), Feminist Studies / Critical Studies, London: Macmillan, 1986.

(٥٨) انظر على سبيل المثال: Mohanty Chandra Talpade, Unnder Western Eyes, Reprinted in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds), Colonial Discourse and Post- Colonial Theory, A Reader, 1993, pp212-4.

Min-ha, Trinh T. cotton and iron in Ferguson, Russell et al, Out There, 1990, p330. (٥٩)

See Lloyd, Fran (ed), Contemporary Arab Women's Art, 1999. (٦٠)

(٦١) انظر على سبيل المثال: Yegenogiu, Meyda, Colonial Fantasies, 1998; Netterton, Rosemary, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, London and New york: Routledge, 1996 and Butler, Judith, Bodies That Matter: On the Discussive Limits of Sex, London and New York: Routledge, 1993.

Mirzoeff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture, p9. (٦٢)

الأمية والفن: إعادة تقييم مفاهيم الجمال والفردانية فى سياق دولى

إلس فان دير بلاس

تتعرض المناقشات التى تجرى فى إطار الأممية والفن، وتتطرق لموضوعات مثل "أنا والآخر" و"العولمة والفن" و"الفن فى المجتمعات متعددة الثقافات" و"تحت سماوات مختلفة"، لخطر الرتابة والكلاشيهات.

ويبدو أنَّ النقاش الدولى يعجز عن التقدم فى قضايا بعينها، مثل مسألة الجودة وإحساس شخص ما بالذنب تجاه غضب آخر يخالفه. ويجب أن نعلم أنه لن يتبدد حرج ما بعد الاستعمار نتيجة التأكيد المستمر على ضرورة عرض المزيد من أعمال الفنانين السود فى صالات العرض أو المتاحف، أو ضرورة إدراج الفن العربى ضمن المناهج الدراسية فى الجامعات الغربية. ومن ثم أصبح من الضرورى أن نولى اهتمامًا أكبر للنقاش القائم على التعددية الثقافيّة لكى ننهض به لمستوى جديد. وتحقيقا لهذه الغاية أرى أننا فى حاجة إلى إيجاد قيم جديدة نستطيع من خلالها بثَّ روح حياة جديدة فى حوار فنى صار مضجرًا.

وبإعادة التفكير هذه نستطيع تحطيم الوضع الرَّاهن لموقف ما بعد الاستعمار، وما بعد الحداثة فى عالم الفن، وبهذا يتسنى لنا أن نتبنى منهجًا أمميا أكثر صدقًا[1]. ومن ثمّ تتمكن هذه القيم الجديدة من احتلال مكان الثوابت القديمة مثل الأصالة والجودة، وهما مصطلحان يستخدمان دون اهتمام للإشارة إلى كلٍّ من التطورات الجديدة والتاريخية فى الفن.

الأصالة

الأصالة مفهومٌ محورىٌّ فى الخطاب الفنىّ الغربىّ، كان وليد الفكرة الحداثية التى مفادها أن تكون سابقًا لأوانك – الفرد مبدعٌ أصيل – وأن تأخذ جانب الفنان الذى يعتلى بُرجه العاج بدلا من الانخراط فى المجتمع. والأصالةُ مفهوم له دلالته الغربية الواسعة. وهو دائما ما يقف فى تعارض تام مع فكرة التقليد، التى تُعدُّ فى العديد من الثقافات غير الغربية قيمةً عظيمةً معبرةً عن تقاليد العلاقة بين المعلِّم والمتدرب الذى يقتدى بمعلمه ويقلده. وفى تلك السياقات، لا تعنى المحاكاة تلقائيا أنَّ خُصوصية الفنان لا يتم التعبير عنها فى العمل.

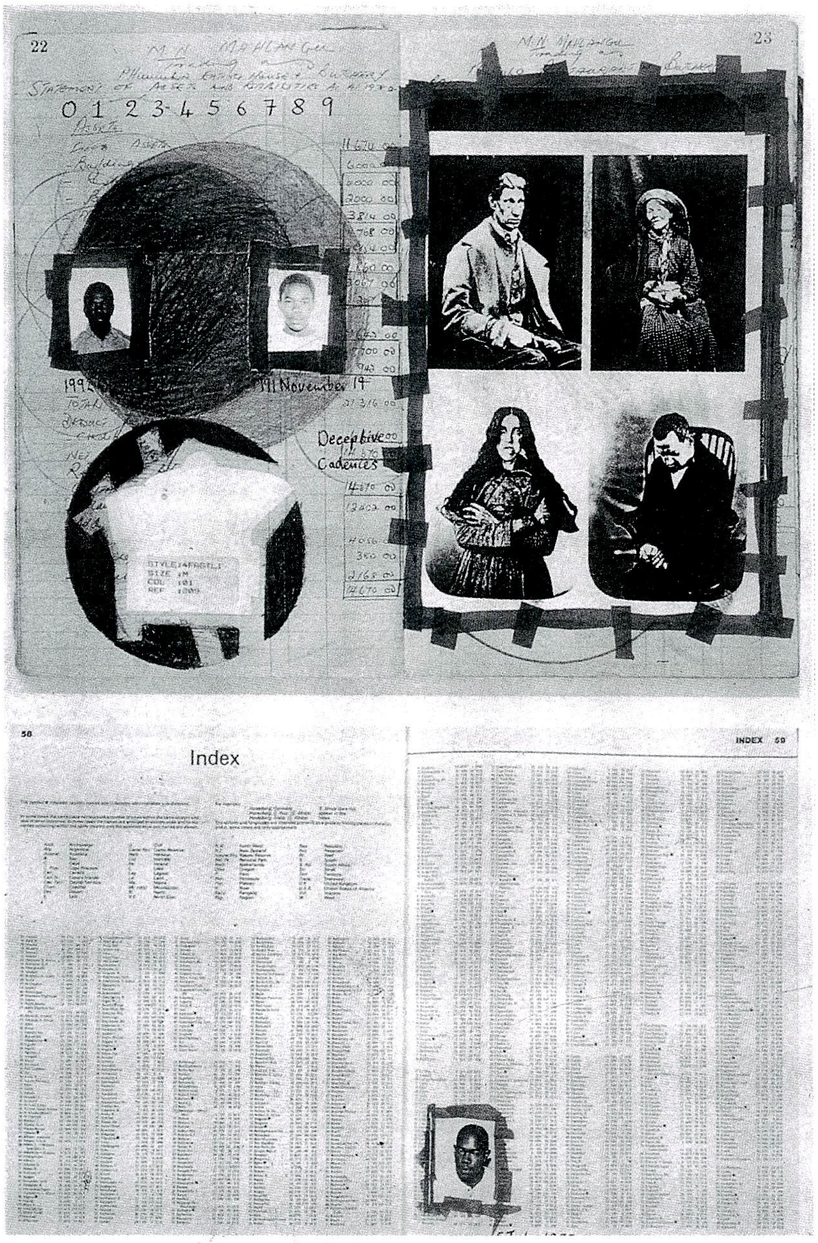
الجودة

الجودة أيضًا حكمٌ قِيَمىٌّ، يُستخدم كثيرًا فى الفن الحديث، ويتردَّد هذا المفهوم على نحو متهور فى النقد الفنى الغربى، ويبدو أنه ليس هناك مَن يعرف على وجه التحديد مفهوم الجودة بعد، ويرجع ذلك جزئيًا إلى زيادة جرعة الفن الواردة من الثقافات الأخرى فى السوق العالميّة، وقد حاول الناقد الأمريكى "توماس ماك إيفلى[٢]" إعطاء مصطلح "الجودة" إطارًا

مرجعيًا فى مقاله "إعادة تقييم الحكم القيمى" المنشور فى كتابه "الفنّ والغيرية" (١٩٩٢م). وبدلا من أن ينظر إلى الجودة باعتبارها قِيمةً كونية، أكد أنها تتوقف على عوامل مثل الأصل والجنس والمعتقدات والبيئة[٣].

ومع ذلك، لم تثمر محاولة "ماك إيفلى" الجادة لإثارة التساؤل حول هذا المفهوم وإعادة النظر فيه وتقييمه نظرية أكثر واقعية. بيد أن عقب هذه المحاولة وقعت تطوُّراتٌ أُخرى فى النظرية والممارسة وأصبح الإنتاجُ الفنىُّ فى السنوات الأخيرة أكثرَ تنوُّعًا بكثير.

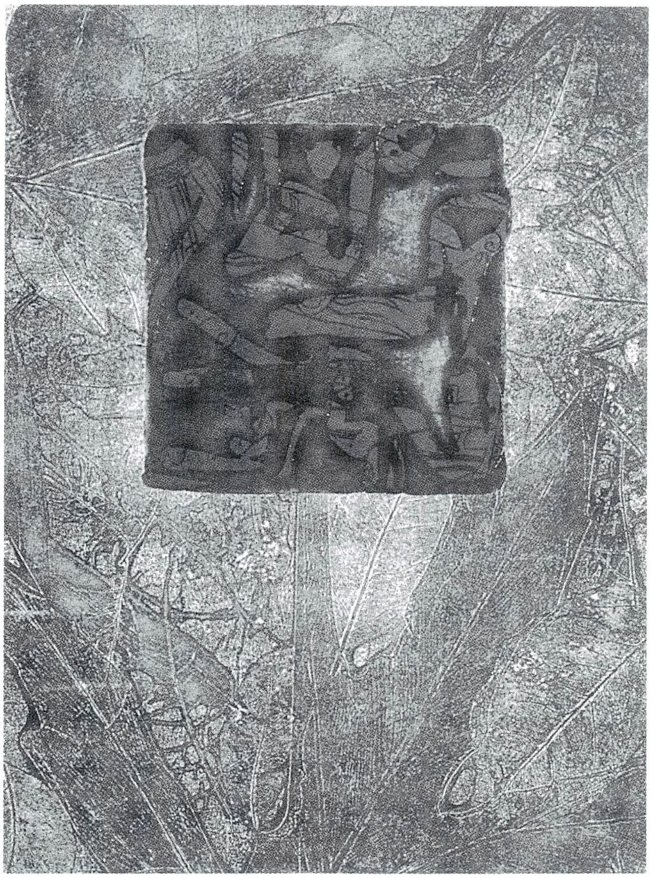
ويبدو أنَّ الرغبة العامة فى مراجعة التصنيفات الحالية قد خلقت فُرصًا لمشروعات أعمال فنية إبداعية من ثقافات متنوعة لتصبح أكثر ظهورًا للعيان. (شكل ٢-١ و ٢-٢)



(شكل ٢-١)

موشيكوا موكوينا لانجا، بدون عنوان، ١٩٩٥، كولاج (قصاصات)، ٩٣× ٧٣ سم.

وقد عرضت أعمال لانجا التى ولدت فى جنوب إفريقيا فى بينالى جوهانسبرج الثانى فى ١٢ أكتوبر ١٩٩٧ - ١٨ يناير ١٩٩٨.



(شكل ٢-٢)

مليكة أكوزناى، السلام، ١٩٩٧، حفر على الخارصين، ٢٩,٥×٢٢,٥سم.

وفى هذه السياقات صار مفهوم الجودة مُجدداً مفهوماً قَيِّماً من خلال إعادة التقييم والتقدير، على الرغم من أنه ربما كان ضروريا أن تنزع أولاً أى قيمة من مصطلح الجودة. ألا يجدر بنا ذكر الملاحظة التى أبداها راهب من التبت، وهى أن "أفضل فن يبدعه أكثر الرُّهبان تقوى"(٤)؟.

ولاشك أن قيمةُ الجودة وضعت مؤخراً موضع اختبار من زاوية التفرقة بين "فنٍّ مُتدن وفن راقٍ". فمثلا، عندما علق الرسام "شيرى سامبا" (المولود فى عام ١٩٥٦م فى زائير) لوحاتِه الفنية فى متاحف الفنِّ الحديث، اشتعل النقاش حول ما إذا كان فنه من ناحية الجودة يرقى لمستوى فن "أنسلم كيفر"(٥) وما إذا يجدر وضع أعمال الفنان الشعبى فى متاحف الفنِّ الشعبىِّ.

وفى الوقت نفسه يعدُّ شق "سامبا" طريقه إلى ما يُسمَّى دائرة الفنِّ المشروع دلالةً على أنَّ معنى القيمة فى علاقتها بالفن المعاصر عُرضةٌ للتغيير دون أدنى شكٍّ.

ولكى نتجنب الوقوع فى نفس الشرك المؤسسى الصارم والنقد المتكرر الذى تؤدى إليه مثلُ هذه المناقشات فإننى أقترح أنْ نُعلن رسميا أنَّ المفهومَين الأساسيين الغربيين "الجودة" و"الأصالة" فارغان من محتواهما عند التطرق للنقاش حول الأمية والفنّ. ولكننى من ناحية أخرى، أُدرك تمامًا أهمية إيجاد مصطلحات بديلة يمكن استخدامها فى منتديات تباين الثقافات وتعددها. ولكى نسلُك هذا الاتجاه أرى أنه علينا استغلال الفرصة لإعادة تقييم المفهومين "الجمال" و"الفردانية"، وقبل الخوض أكثر فى هذين المفهوين علىَّ أن أتطرق لبعض السياقات عن شواغلى.

والأمر الأهم، هو أن التطورات التى حدثت إبان الحقبة الاستعمارية وما بعدها خلقت تباينًا فى الثقافات؛ حيث لعبت بعضُ هذه الثقافات دور الحكام، بينما وقعت ثقافات أخرى ضحيّةً لغيرها، وهناك ثقافات كانت ولا تزال لديها الثروة الاقتصادية، بينما كانت هناك ثقافات أُخرى ولا تزال فقيرةً، وهناك بلادٌ كانت معروفة بثرائها الثقافىِّ وأخرى بضحالة ثقافتها.

والآن ونحن على أعتاب قرنٍ جديد أصبح من الضرورىّ أن نتخلص من هذا التبايُن بمختلف جوانبه. فمع الطفرة الجديدة فى سبل الاتصال والسهولة المتزايدة فى تحرك مزيد من الأفراد بيُسرٍ حول العالم، حيث تصبح التبادلات والمواجهات الثقافية أكثر حدة بجانبيها، الإيجابىّ والسلبىّ. لم يعد هناك شىء يمكن أن يعرقل هذا التوجه. بيد أن هذه الظروفُ تحثُّ على البحث عن مفاهيم بإمكانها أن تُمدَّ هذه المنتديات بأساس ثقافىّ وفكرىّ مشترك.

أنا والآخر / الفن بمثابة الآخر

تملك جميعُ البلدان وكلُّ الفنانين إرثًا ثقافيًا له دوره فى تقييم ثقافة المرء نفسه وثقافة الآخرين. وقد تتصف هذه التقييمات عندما نتحدث عن الثقافات الأخرى وثقافات الشخص نفسه، بعدة خصال، مثل: التسامح والانفتاح (أو الافتقار لكليهما) ومركزية العرق والكرم إلى آخره. ولهذه الخصال تأثير كبير على التطور الثقافى للبلد وبالتبعية على تطور الفنون.

وإذا كان علينا الدخول فى مناظرة فيما بين الثقافات فمن الضرورى أن يتحلى جميعُ الأطراف بدرجة جيدة من قبول الآخر والانفتاح على أفكارٍ ومؤثراتٍ جديدةٍ، فنحن لا نستطيع تمهيد الطريق للحوار والتواصل إذا تشبث كلٌّ منَّا بجذوره، وأخذ على عاتقه إقصاء كلٍّ من يخالفه أو يختلف معه، فيجب أن يكون التسامح وليد الوعى الذاتى. وينبغى ببساطة أن يساعد فهم المرء لثقافته الخاصَّة وتموضعها وتعدُّدها على تفهُّم أشمل لثقافة الأطراف الأخرى.

يبدو واضحًا الآن أن هناك "المرء" و"الآخر أو الغير" وقد أضاف الفيلسوف الألمانى "هيربرت ماركيز" (١٩٧٩م-١٩٨٩م) إلى هذه الفكرة بُعدًا ثالثًا فى كتابه "البُعد الجمالى، نحو نقد علم الجمال الماركسى" (١٩٧٨م) عندما كتب يقول "...الفن غير واقعى، ليس لأنه أقل من الواقع الراسخ، ولكن لأنه أكبر منه ويمثل "الغير" بصورة كيفية"(٦).

والمثير للاهتمام فى هذا البيان هو أن ماركيز يتعامل مع الفن على أنه شىءٌ مختلف أو "هذا الآخر". يعطينا هذا المنطق نقطة الانطلاق للهروب من نقاش الفن الذى نحن بصدده الآن.

إذا كان الفن هو الآخر فهو عندئذ قادرٌ على أنْ يُرينا الحقائق، وأقصد بكلمة "يرينا" هنا كلنا جميعًا، ففى اللحظة نفسها التى يظهر لنا فيها أن هناك آخر متفقًا عليه يسمح لنا باكتشاف عموميات مشتركة بتحليل هذا الآخر، كما يعطينا الفرصة لخلق عالم معاصر حقيقى للفن تتباين فيه الثقافات.

إعادة تقييم المفاهيم القائمة:

الجمال: نستخلص من المناقشات الأخيرة حول الفن أن مفهوم الجمال لم يكن مقبولا لسنواتٍ عِدَّة. ويبدو أنَّ مجرد الحديث عن الجمال فى الأعمال الفنية كان يُعدُّ من المحرمات؛ حيث كان "الجمال" فى الثقافة الأوروبية مرتبطًا بالرُّسومات الرومانسيّة، أعمال "ما قبل رفائيل[٧]" المعروفة وكتابات "تشارل بودلير" و جين أوستن[٨]، وأيضًا "أضرحة كانوفا"[٩] فى مطلع القرن التاسع عشر. لكن هل تمت مناقشة أعمال "جوزيف بويز"[١٠] أو فن المواجهة لـ"دميان هيرست"[١١] من زاوية الجمال؟

لقد نظَّم صندوق الأمير "كلاوس" مناظرةً بين الصحفيين الهنود والفلاسفة والفنانين فى مارس عام ١٩٩٩م، فى مدينة بومباى[١٢]، وكانت هذه المناظرة استعدادًا لحدثٍ أكبر يشتمل على تنظيم مؤتمراتٍ وعُرُوض خطَّط لها "فاند" عام ٢٠٠٠م تحت عنوان "جمال فى سياق". وكانت نقطة الانطلاق فى المناقشة المبدئية تدور حول أن الجمال مفهوم نسبى يختلف باختلاف الثقافة والبيئة والجنس والعادات والتقاليد والتفضيلات الشخصية، كما ناقش فنانو أمريكا الجنوبية وكُتَّابها ونُقَّادِها بطرح الموضوع نفسه فى مدينة المكسيك فى فترة لاحقة من العام نفسه.

ولا شك فى أن هناك اختلافات عديدة وهائلة بين أساليب كلا الفريقين، فأحدهما يوجد فى الهند والآخر فى المكسيك، لكنهما اتفقا على شىءٍ واحدٍ، ألا وهو وجوب إنقاذ الجمال من نهاية مخزية، وفورَ عودته للحالة السابقة له وقابليته مناقشته؛ يمكن أن يكون معلمًا مهما فى نقاش العلاقة بين الأممية والفن.

وقد لاحظ الناقد المسرحى الهندى "رستم بهاروشا" الذى افتتح النقاش فى مدينة بومباى بورقة عمل بعنوان "الجمال يتألم" أنه: "إذا كان علَينا أن نستحضر الجمال اليوم فى نظرية أدبية مثلا، فإن هذا لن يكون سوى ردة، وعودة لنظرية النقد الجديدة التى استهلكت عن آخرها عبر السنين. وهذا لا يعنى أن الشىء الجميل لا يظهر من وقت لآخر باعتباره أثرًا وتأثرًا وإطراءً لنظرية ما بعد الحداثة، لكنه يظهر خاليًا من أى محتوى محدد. أما إذا أخذنا مفهوم الجمال على محمل الجد عندئذ ستواجهنا مُعضلةً حتميَّةً[١٣].

وفى حين لم يُغفل "بهاروشا" إشكالية مصطلح الجمال؛ فقد ساهم فى فتح باب النقاش مرة ثانية حول مفهوم الجمال على اعتبار أنه جزءٌ من الجدل الدولى فيما بين الثقافات.

وكان للفليسوف الأمريكى الإسبانى المولد "جورج سانتيانا" (١٨٦٣م – ١٩٥٢م) وجهة نظر أقل إشكالية بشأن الجمال؛ حيث وصف تجربة الفن "باللذة" ورأى أنَّ الجمال خُصلةٌ لا توجد إلا فى كيفية تجسيد المرء للذة وتوثيقها، وذهب "سانتيانا" بعيدًا ليقول: ليس هناك شىء أفضل من محاسن الحياة التى تُغزل ضِمن البناء النسيجى للجمال"[١٤].

وعلى الرغم من أنَّ ما قاله مثيرٌ للجدل بشدة، فإنه يُشير إلى الدور المحورى الذى لعبه الجمالُ ذاتَ يومٍ فى المناقشات الغربية لعلم الجمال.

كذلك، لا تزال كتابات "ميلفيل هيرسكوفيتس"[١٥] لعام ١٩٥٩م، بشأن عدد من الفلاسفة الغربيين محل جدل إلى اليوم، وذلك عندما لاحظ: أن دراساتهم حول علم الجمال تفتقر إلى بُعد التباين الثقافى" وأن "هناك حاجة لتوسيع قاعدة نظرية الجمال وتخطى حدودها الثقافية الجامدة. وإذا كانت الاستجابة إلى الجمال عالمية فى التجربة الإنسانية، يجب أن تُطرح للدراسة كما هى وفى أى مكان وُجدتْ فيه"[١٦].

إذا افترضنا بدايةً أن استجابتنا للجماليات يمكن لأى شخص أن يُلاحِظها، فحينئذٍ يُمكن للجمال أن يُستخدم جسرًا لعبور الحدود الثقافية. فهل يوجد فى النهاية من لا يستشعر لذَّة الجمال؟ وعلى الرغم من أنه قد تتنوع صُور التعبير عن الجمال فإنَّه يُمكن أن يُعدَّ أساسًا نبنى عليه النقاش الدولى والنقدى حول الفن. إننى لا أفترض مفهوم عالمية الجمال، أو مفهوم الفن العالمى، بل على العكس، كل ما أريده بالتحديد هو توضيح قدرة كل شخص على استشعار الجماليات التى توفر مساحة لنقاش مثير ومتنوع بشأن ماذا يمكن أن يكون عليه الجمال؟

فعلى سبيل المثال، فإن: جمال الصور الفوتوغرافية الكئيبة للدماء أو للسائل المنوى، التى قدمها الفنان الكولومبى "فرناندو أرياس" (المولود فى عام ١٩٦٣م) واضحةٌ بالنسبة لى بالنسبة للتشكيل المكوَّن من مئات شرائط عينات الدَّم، والتى فُحصت عن آخرها لمرض الإيدز، والتى تداخلت معا وشكلت جسد رَجُل، إنها لوحةٌ جميلةٌ رغم أنها دموية، فهى عمل فنى لمناهضة مرض الإيدز (شكل ٢-٣).



(شكل ٢-٣)

فرماندو أرياس، صور مناهضة للإيدز، ملصق للإيدز، ١٩٩٤ .

الفردانية: وهي المفهوم الثاني الذي يوفر لنا زاوية جديدة جيدة لمناقشة للفنِّ عبر الثقافات، وهذا المفهوم ليس أقلَّ إشكالية من مفهوم الجمال؛ حيثُ تركز أكثر مقاييس الأصالة والقدرة الإبداعية استخداما بنسبة كبيرة على مستوى الإبداع الفردي، وهو ما يتضح أكثر في الرغبة الغربية في القرن العشرين لإيجاد طليعة من الرواد المبدعين. ولكنَّ "أرثر كوستلر"[١٧] يرى أنه لا توجد أشياء مستجدة، بل هناك مجرد صِياغاتٌ جديدةٌ لأشياء موجودةٍ بالفعل.

ربما يدَّعي المرء أنَّ هذا كان واضحًا في عمل "أندي ورهول" الذي جمع بين الفن والتجارة معا، أو في الفكرة المتناقضة لـ"مارسيل دوتشامب" عن إعلاء الدنيوي للساحة الفنية بوضع الأعمال الجاهزة المبتذلة في المتاحف.

وقد تميز فنُّ الطليعة في أوربا في مطلع القرن العشرين بالرغبة في جمع الفنِّ والحياة معًا، والرغبة في إبعاده في الوقت ذاته عن المجتمع البرجوازي ومؤسسة الفن القائمة آنذاك. وقد كان الإبقاء على هذا الموقف أمرًا صعبًا ولم يستطع تحقيق اهدافه، إلا أنه أحدث ثورة في عالم الفن، وأعاد النظر في المفاهيم الشائعة للأصالة.

وتميز فن الطليعة أيضا "بكسر الثوابت لمجرد تكسيرها"، وكان الفنانون من أرباب الحركة المستقبلية فصاعدا على دراية باستحالة بقاء فكرة الإبداع المطلق[١٨].

لقد أصبحت الرغبة في التجديد المستمر، كليشيهًا في الفنِّ الغربي للقرن العشرين إلى حد أنه إذا وُصِف شيء بأنه طليعيٌّ فإنه يفقد دلالته الطليعيَّة؛ ولهذا السبب فإنني أبحث عن معيار للحكم على الفن غير درجة أصالته.

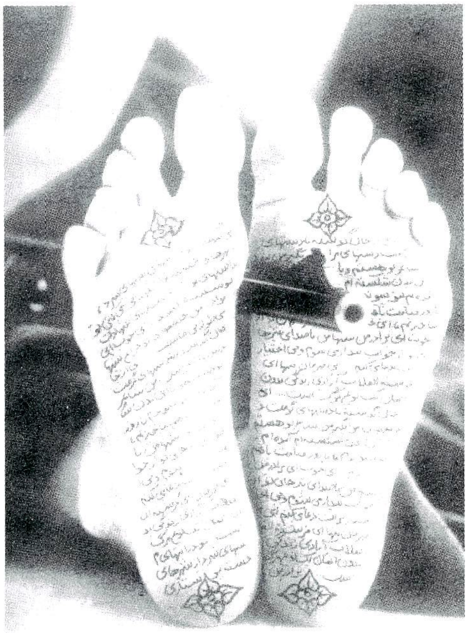
وعلى العكس من ذلك، نجد الفردانية تُقدِّم أساسًا أكثر أمانًا لحوار دولي، يقوم على درجة أعلى من المساواة بين الأفراد، فاحترام الفرد متأصل في مفهوم المصطلح.

وقد ألقيتُ مُحاضرةً، في عام ١٩٩٨م، في إستوكهلم قدَّمت من خلالها مفهومًا للفنِّ من خلال سياقٍ دوليٍّ:

"يعبر الفنان عن فكرة أو انفعال ما بوسائل عرض خاصة. فقد يُعبِّر عن معنى أو شعور ما، أو قد ينقل هذا لمجتمع محلي أو قومي أو دولي؛ حيث يتمتع الفنان بموهبة ومهارة وضع هذه الرسالة أو هذه المشاعر في شكل مصور يرفعها لمكانة أعلى تتعدى الحدود الشخصية، ولهذا فهي تجذب جمهورًا أوسع[١٩]".

من هنا، يُمكن القول إنَّ العمل الفني قد يصبح ممتعًا ليس لكونه أصيلا أو مبتكرًا، بل عندما يتعدى مجرد كونه شعورًا شخصيا أو تحليلا موضوعيا، وكما أوضحتُ سابقا فإنَّ الفردانية تشتمل على أكثر مما هو شخصي محض كما سبق قوله، فهي ذات صلة بالطباع والبيئة والخلفية الثقافية والمواهب والرغبات. فالفردانية تمضي إلى ما هو أبعد من الأصالة وتقدم أكثر من مجرد ترجمة وتحليل يومي للأمور الدنيوية، إنها تمثل خصوصية العمل وخصائص الشكل وأسباب اختيار الموضوع، التي تصبِغ العمل بصفة الفردانية.

فعلى سبيل المثال، فإنه: إذا أخذنا العمل من قبل الفنانة الإيرانية "شيرين نشأت"، يغدو ذلك أكثر وضوحًا؛ حيث تُقدِّم "نشأت" في الشكل (٢-٤)، "الولاء بيقظة" عام ١٩٩٤م،



(شكل ٢-٤)

شيرين نشأت، الولاء بيقظة، ١٩٩٤، صورة فوتوغرافية أسود وأبيض بحبر هندى، ١٠٩,٢ × ٩٩سم.

صورةً فوتوغرافية لقدمين عاريتين تتخللهما صورةٌ مُنذرةٌ لماسورة بندقية تُطلّ بينهما، ويتزين أخمصُ القدمين بنقش لأبيات شعرية. وهنا، نرى تنوُّع خصائص فنِّها، فالفنانة هنا امرأة (واختارت عرض قدمى امرأة)، وهى قادمة من إيران، وهى المكان الذى تشعر فيه بالتهديد لكونها امرأة وناشطة (يمكن ترجمة السلاح هنا باعتبار أنه تهديد أو ربما وسيلة للدفاع عن النفس)، وتعيش هذه الفنانة الآن فى نيويورك (والصورة تحتوى على خليط من الرمزية الشرقية والغربية)، وبجمعهما معًا أستطيع أن أُوجِز أنّ هذه الخصائص تمثل فردانية عمل بعينه.

إنَّ الهدف من تقديمى مُحفِّزًا إيجابيا للنقاش الفنىّ العالمى نابع من الحقيقة المؤسفة القائمة بأنَّه لم يتغير سوى القليل فى عالم الفنِّ الدولى برغم النقاشات المستمرة عبر الثقافات.

ففى هولندا مثلا لا يتم تدريس الفن غير الغربى فى الجامعات. ففى المجموعات الغربية للفن الحديث يأتى الفنُّ غيرُ الغربى فى أدنى مستوياته، ولا يكاد يوجد أمناء متاحف من غير الغربيين فى المتاحف الغربية إلا قليلا أو نادرًا، وفى الجانب الآخر، نجد المكتبات فى آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية ليس لديها إلا قليل من مراجع الفن الحديث المعاصر، سواء فى الداخل أو الخارج.

ولا تصدر الدوريات الفنية فى الدول غير الغربية إلا نادرا، بينما لا تزال التبادلات بين معارض الفن الحديث على مستوى عالمى فى حاجة لاهتمام أكبر.

وقد أجرى "أرثر كيستلر" الذى سبقت الإشارة إليه مقارنةً بين ثلاثة أشكال من الإبداع: الهزل والاستكشاف والفن، ولقد ناقشتُ باستفاضةٍ موضوع الفن، أما الاستكشاف فقد ناقشته من زاوية الأصالة والطليعة والفردانية، ولكى أختم كلامى أشير إلى أنَّ مناظرات الفن الدولى قد تحتاج أيضًا إلى جرعة جيدة من الهزل. و الواقع، إن "كيستلر" قارن بين تطهير المتلقى الضاحك والمتعة التى نشعر بها عند معايشة الفن، حيث إنه كما قال أحد مواطنى أمريكا الأصليين للعمود المرسوم المزين بحروف باللغة الطوطمية الموجود بأحد متاحف الفن الحديث "أعرفك من شجر البرقوق"[٢٠].

الهوامش

(١) للاطلاع على دراسة أشمل بشأن "الأمية الحقيقية" انظر إلس فان دير بلاس. والأمية والفنون: النظرية والممارسة فى The Prince Claus Fund Journal, No.1, The Hague: Prince Claus Fund, 1998, p55-58.

(٢) توماس ماك إيفلى: ولد عام ١٩٣٩ فى ولاية أوهايو، وهو كاتب وناقد وشاعر وروائى أمريكى بارز ومحاضر فى تاريخ الفن بجامعة رايس، ومؤسس ورئيس سابق لقسم النقد الأدبى والكتابة بمعهد الفنون البصرية بنيويورك سيتى. (المترجمة)

(٣) توماس ماك إيفلى : Arts and Otherness, Crisis in Cultrual Identity, Kingstone, New York: Documentext/ Mcpherson and Company, 1992.

(٤) Martin, Jean-Hubert (ed) et al. Magiciens de la Terre, exhibition catalogue, George Pompidou Center, Paris, 1989.

(٥) أنسلم كيفر: فنان ونحات ألمانى شهير ولد عام ١٩٤٥، واهتم كيفر بدراسة التاريخ والمحرمات فى الفن والقضايا الجدلية على مدار التاريخ.

(٦) Marcuse, Herbert, The Aesthetic Dimension, toward a Critiques of Marxist Aesthetics, London: Macmillan Press Ltd, 1979 or Die Permanenz der kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik, Munich: Hanser, 1977.

(٧) رابطة ما قبل روفائيل: تشكلت هذه الرابطة من الرسامين والشعراء البريطانيين عام ١٨٤٨م كاحتجاج على المستوى المتدنى للفن الإنجليزى فى هذا الوقت، بهدف إعادة تشكيل الفن من خلال رفض الأعمال التى قام فنانوها بتغيير العناصر القياسية للرسم من أتباع رفائيل ومايكل أنجلو. تميزت أعمالهم بالوله والشوق والألوان الزاهية. (المترجمة)

(٨) شارل بودلير(١٨٢١-١٨٦٧) شاعر وناقد فنى فرنسى. كما بدأ كتابة قصائده النثرية عام ١٨٥٧ عقب نشر ديوانه "أزهار الشر"، مدفوعا بالرغبة فى الوصول إلى شكل شعرى يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية فى المدن الكبرى حتى يقتنص فى شباكه الوجه النسبى الهارب للجمال.

(٩) أنطونيو كانوفا (١٧٥٧-١٨٢٢)، نحات ورسام إيطالى، حيث اشتهر بنحته للرخام، حيث ركزت أعماله على التماثيل العارية، تعود أعماله للمدرسة التقليدية. (المترجمة)

(١٠) جوزيف بويز (١٩٢١- ١٩٨٦)، ألمانى الأصل، فنان ومؤدٍ ونحات ومُنظر. تتركز أعماله على المفاهيم الإنسانية والفلسفة الاجتماعية وعلم الإنسان. له دور كبير فى تشكيل مجتمعه وسياساته. (المترجمة)

(١١) دميان هيرست: ولد عام ١٩٦٥، إنجليزى الأصل، عضو بارز فى المجموعة التى يطلق عليها شباب بريطانيا الفنانين، كما تربع على عرش الفن فى التسعينيات من القرن العشرين. تمثل فكرة الموت فكرة محورية فى أعماله. (المترجمة)

(١٢) مارس ١٩٩٩: انظر Working conferences, in Prince and Claus Fund Journal, No. 2, The Hague: Prince Claus Fund, 1999, p6.

(١٣) Bharucha, Rustom "Beauty in Context" in Prince Claus Fund Journal, No2, The Hague: Prince Claus Fund, 1999, p9.

(١٤) George Santayana "The Sense of Beauty" (1898) cited in Bearsley, Monroe C. Aesthetics From Classical Greece to the Present, A Short History, Alabama: University of Alabama Press, 1966.

(١٥) ميلفيل هيرسكوفيتس: هو عالم أنثروبولوجيا وفلكلور أمريكى، ولد فى ١٨٩٥ وتوفى فى ١٩٦٣، اشتهر بدراساته عن الزنوج فى إفريقيا، والعالم الجديد، والفلكلور، والاقتصاد البدائى. (المترجمة)

(١٦) Melville Herskovits "Art and Value" (1959) cited in Bearsley, Monroe C. Aesthetics From Classical Greece to the Present, A Short History, Alabama: University of Alabama Press, 1966.

(١٧) أرثر كوستلر: روائي وصحافي وناقد إنجليزي هنغاري المولد، حيث ولد في بودابست لأبوين يهوديين. يعد واحداً من أصحاب الأصوات والأفكار الأدبية والسياسية المهمة في القرن العشرين. اشتهر بروايته (ظلام في الظهيرة) التي تناول فيها تحول فكره الأيديولوجي عن الشيوعية وازدرائه الحكم الكلياني، ونشر في عام ١٩٧٦ كتاب (السبط الثالث عشر) الذي دحض فيه أسطورة يهود إسرائيل. (المترجمة)

(١٨) Drijkoningen, Fernand. Historische Avantgarde, Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1982. Anthology By F Drijkoningen and J Fontijn et al.

(١٩) Van der Plas, Els, "Internationalism and the Arts: Theory and Practice" in the Prince Claus Fund Journal, No1, The Hague: Prince Claus Fund, 1998, p56.

(٢٠) Koestler, Arthur. The Act of Creation, New York: Macmillan, 1964.





على ظهر الورقة، وعلى هذه الصفحة – دوريس بيطار، مشاهدة يعقوب، ١٩٩٢ –
(تفاصيل) زيت على ثلاث قماشات من القنب ١٥٠× ٤٥٥ سم

الفنانون العرب الأمريكيون

والتعددية الثقافية في أمريكا

سلوى مقدادى نشاشيبى

تم نقل الفن الذى يرمز إلى روح الأمم الإفريقية والآسيوية والأمريكتين إلى المتاحف الغربية إبان الغزوات الإمبريالية للشرق، وبعد مرور قرن من الزمان، بدأ فنانو تلك المناطق يتسابقون لتقديم فنهم فى مؤسسات الفن الغربية. ولا يُستثنى الفنانون العرب من ذلك، حيث يمثل العرض الفنى المنفرد لدى هذه المؤسسات قيمة كبيرة بالنسبة للكثيرين، وهذه القيمة تُعزِّز المستقبل المهنىَّ. ويرى العديدُ من الفنانين أنَّ الاعتراف بهم من قِبَل عالم الفن الغربى يُعزِّز موقفهم فى بلدانهم.

إنَّ التحدِّى الذى يواجه عالم الفن الغربى اليوم هو الانتقال إلى ما بعد الاعتقاد بأن الفن الإثنى يصلح كشهادة للإرث الإمبريالى. وفى سياق أمريكا، يعتبر الاعتراف بالفن المعاصر من قبل الأمريكان غير الأوروبيين شكلاً من التعبير الشخصى لأناسٍ أحرار فى استخدام مختلف السُّبل والتقنيات الدولية.

وحاليًا، يُعدُّ هذا التحدى فى محله أكثر من أى فترة سابقة، وذلك لعدة أسباب، منها أنَّه تمَّ تسييسُ الثقافة طبقًا لاقتصادات النظام الدولى الجديد، وأنها تواجه عالمًا مُنقسمًا، ليس فقط حسب الاتجاهات الأيديولوجية، بل أيضًا ثقافيا وعرقيا ودينيا. ويجب ألا نغفل وجود عدد متزايد من فنانى الأقلية الذين يُقيمون فى النصف الغربى من نصف الكرة الأرضية. وفى الوقت ذاته أدّى تحويلُ الثقافة إلى سلعة تجارية والتطورُ الحادث فى تكنولوجيا الاتصال إلى تغيير مفاهيم الناس بشأن الاختلافات الثقافية؛ إذ أصبح التوصُّل إلى أى معلومةٍ عن الفنِّ فى أى مكانٍ فى العالم يتمُّ فى التوِّ واللحظة (حرفيا، بمجرد الضغط على زرِّ الحاسِب). وأدّى اتساعُ نطاق حركة تداول التعبيرات والاصطلاحات محليا وإقليميا ودوليا إلى اختيار ما يمكن استخدامه منها للتوصُّل إلى تفاهُم. وقد أثارت كلُّ هذه العوامل قضايا جديدة بالنسبة للفنانين العرب الأمريكان يتعين عليهم مواجهتها.

وأحاول من خلال هذا المقال استكشاف بعضٍ من هذه القضايا وإلقاء الضوء على أهمية الهُويَّة بالنسبة إلى الفنانين العرب الأمريكان، كما سأبيِّنُ كيف تتجاوب مؤسسات الفن مع الجيل الأول والثانى من الفنانين العرب المقيمين داخل حدود التعدُّد الثقافىّ وخارجها، فى ولاية كاليفورنيا، التى تُعَدُّ أوَّلَ ولاية أمريكية تتبنى التعدُّد الثقافىَّ فى الولايات المتحدة.

وقد تحولت الفكرة السابقة، وهى أن الولايات المتحدة كانت بوتقة انصهرت فيها الثقافات، انتهت إلى أن تكون "بيضاء" مؤخرا إلى ما تصفه "لوسى ليبارد"(١) فى كتابها "النِّعم المزوجة" بصحن الحساء الشهى الذى يحتفظ كلُّ مكوِّن من مكوِّناته بشكله ونكهته(٢).

ويمثل تعريف "ليبارد" توصيفًا أُحاديَّ الوجهة للتعدُّد الثقافيِّ، لكنَّ التعريف يتغير بتغير الشخص الذى وجه إليه السؤال والسياق الذى طُرح السؤال خلاله، أضف إلى هذا، فإنَّ مكونات صحن الحساء دائمة التغير، ففى عام ٢٠٠٠م كانت نسبة "البيض" ٥٧٪ مقارنة بـ ٨٠٪ عام ١٩٧٠م(٣). وبحلول عام ٢٠٢٠م سيكون أطفال الأقليات هم الغالبية فى ولايات كاليفورنيا وتكساس ونيويورك وفلوريدا.

وفى أواخر ستينيات القرن العشرين بدأت فكرة بوتقة الأنصار فى إفساح الطريق للتنوع والمساواة للجميع، من خلال سياسة جديدة عن "التعدد الثقافى". فالتعدد الثقافى هو احترام الاختلاف بين كل الفئات والجماعات: الدينية والمتعلقة بالنوع الاجتماعى والاقتصادية الاجتماعية، واحترام التوجُّهات الجنسية والعمرية والمعاقين جسديا. وقد نجح مناصرو التعدُّد الثقافى فى دعم سياسات إصلاح تعليمية واجتماعية تهدف إلى دمج الأقليات لا إقصائها. أمَّا مناهضو التعدُّد الثقافىِّ فإنهم يصورونه على أنه شكل جديد من القَبَلِيَّة، التى تُعزِّز الولاء الإثنى وتنتج المزيد من الانقسام العرقى والعنصرى.

وفى أوائل ثمانينيات القرن العشرين بادرت كاليفورنيا إلى حمل لواء التعدُّد الثقافىِّ، وذلك عندما قامت جامعة ولاية سان فرنسيسكو بتقديم أول مقرر تعليمى عن الدِّراسات العِرقية، وتبعها قرار جامعة ستانفورد بتنقيح فصول الفن الليبرالى لتضم إليه أدبًا من بلدان غير أوروبية، ثم أعقب هذا إدخال برامج التعدُّد الثقافى فى المدارس، وتلاها برنامج لتوفير فرص التعليم والعمل للنساء والأقليات وتخصيص حصص للأقليات، وقد اشتملت هذه الأخيرة على توفير فُرصٍ جيدة للأقليات فى قسم الوظائف بحكومة الولاية وفى التعليم العالى. ولكنْ فى منتصف تسعينيات القرن العشرين صوَّتت ولاية كاليفورنيا لإلغاء برامج توفير فرص التعليم والعمل لطلاب الأقلية فى جامعات الولاية. وفى عام ١٩٩٨م، ألغى مدير مدرسة ثانوى فى كاليفورنيا الاحتفال بشهر تاريخ السود والخامس من مايو(٤)، بسبب حدوث بعض التوتُّرات بين السود والأمريكيين واللاتينيين داخل الحرم الجامعى، وأدى قرارُ تخفيض ميزانية قسم الدراسات الإثنية مؤخرًا إلى إضرابٍ عن الطعام من قِبَل الطُّلاب فى جامعة كاليفورنيا فى بركيلى، وأبرزت هذه الأحداث حِدَّة التوتُّر الذى أحاط بقضية التنوع الإثنى فى الحُرم الجامعية، واستغلت لإشعال المناقشات حول مميزات التعدُّدية الثقافيَّة.

الجالية العربية فى الولايات المتحدة: الوضع القانونى

هل يتعين على الجالية العربية تبنى التعدُّدية الثقافية؟ هل سيسفر الاحتفاء بالإرث العربى فى المدارس والجاليات عن زيادة عزلة العرب؟ هل يتعين على العرب التماس وضع الأقلية؟ وإلى أى مدى قد تؤثر هذه القضايا على الفنانين العرب؟

يوجد حاليًا ما يقرب من ثلاثة ملايين أمريكى من أصول عربية، وقد جاءت الموجة الأولى للمهاجرين وتضم نحو ٢٥٠٠٠٠ عربى من سوريا ولبنان قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، وكان معظمهم يحمل مؤهلاً للتعليم الثانوىِّ أو الابتدائىِّ. وبعد الحرب العالمية الثانية، كان غالبية مَن أتى من العرب للولايات المتحدة من أصحاب المؤهلات العالية أو المهنيين، ما عدا اليمنيين فقد كانوا من عُمال المصانع والمزارعين، وعلى عكس من جاء ضِمن موجة المُهجَّرين الأولى كانت غالبيتهم من المسلمين.

وتضم ولاية ديترويت أكبر جالية عربية فى أمريكا؛ جاءت من أصول لبنانية وسورية وعراقية وفلسطينية ويمنية ومصرية، وحسب تعريف مكتب التِّعداد الأمريكيّ، فإن الأمريكيين العرب هم أناسٌ ترجع أصولهم لأى دولة من جامعة الدول العربية. ويتمتع العرب الأمريكان عادة بتعليم يفوق تعليم العامة فى أمريكا. ونسبة من لم يلتحقوا منهم بكليات أقلُّ من المتوسط، ونسبة الذين يحملون درجات عليا ضِعفُ المتوسط(٥).

ومن الناحية الرَّسمية يعتبر العرب "من البيض" ولا يتمُّ تصنيفهم باعتبارهم أقليةً فيما عدا المقيميين منهم فى ولاية سان فرانسسكو، حيث فَرض عليهم قرار لمجلس المدينة عام ١٩٩٩م وضع الأقلية. ويظل وضع الأقلية العربية قضية شائكة بالنسبة للعرب الأمريكان؛ حيث يشعرون أنه بمقدورهم أن يحصلوا على الهُويَّة العربية والأمريكية معًا دون إلصاق صفة الأقلية بهم، بينما يعتقد آخرون أن وضع الأقلية يشينهم ويحطُّ من مكانتهم الاجتماعية، ويرون أن الدَّعم الأخير للعرب من خلال مبادرة سان فرانسسكوا للعرب حفزه وعد بتوفير فرص عمل فى مجال الخدمات والمشروعات بالمدينة.

تهميش الفن العربى الأمريكى

يتعرض العرب الأمريكان لصور نمطية سلبية، وبخاصة فى مجال الإعلام. ويتصاعد نفى الطابع الإنسانى وفرض الاغتراب على الأمريكيين من أصل عربى مع كل صراع يندلع فى المنطقة العربية ويشتمل على تدخل أمريكى.

ومثال على ذلك ما حدث فى أثناء حرب الخليج؛ حيث وُصف الشعب العراقى بأنه شعبٌ بلا ثقافة، ويا له من وصف مؤسف يُطلق على بلد كان لقرون عديدة المركز الثقافى للعالم(٦)!! فمعرفة الأمريكيين بالثقافة العربية مُشوَّهةٌ، وهى فى حدها الأدنى فى أحسن الأحوال.

أمَّا من الناحية الأكاديمية الفنية فإنَّ آخر مُساهمات العرب فى الفنِّ تنحصر فى إسبانيا المسلمة، وحتى ذلك يُعزَى إلى مغاربة إفريقيا. و فى الواقع لا يملك العرب المعاصرون غيرَ القليل كى يقدموه للفن فيما عدا الإنتاج المكثَّف من نماذج مقلدة للفن الفرعونى وهدايا السائحين. وإضافة إلى هذا، همشت الحكومات العربية الفن العربى المعاصر، حيث لم تركز إلا على فنون الثقافات القديمة فى المنطقة، وذلك من خلال تمويل المجموعات الفنية الأثرية فى المعارض الجوالة باهظة التكلفة.

الفنانون العرب فى أمريكا

وصل المهاجرون العرب الأوائل فى فترة الاستيعاب والتمثيل فى بوتقة الانصهار مع الغالبية من البيض، وكانت النكهة البروتستانتية الأنجلو سكسونية هى الأيديولوجية الغالبة. وكان هذا الاستيعاب والتمثيل بالنسبة للعرب الأوائل الفارين من الجوع والاضطهاد الدينى، وأهوال الحروب، والحكم العثمانى الاستبدادى ثمنًا زهيدًا يَدفعونه مقابل بداية جديدة فى أرض الميعاد. ولكنَّ العرب المهاجرين حديثًا واجهوا فوراً قضايا الهوية فى سياق أمريكى من العلاقات الإثنية والجنسانية، فكان على الفنانين والكُتَّاب والموسيقين العرب إيجاد تعريف يُميز فنَّهم. هل هو فن عربيٌّ أو مسلمٌ أو مصرىٌّ أو جزءٌ مقتطَع من الحداثة الغربية؟ فإذا كان العرب يعتبرون من البيض من الناحية القانونية فهل هذا يعنى أن فنهم يجب أن يحظى بمكانة البيض أو مكانة التيار السائد؟

عادة ما تثير هذه الأسئلة معضلة لدى أمناء متاحف الفن الأمريكي؛ لأنهم إذا أقروا بأن الفن المقدم من العرب الأمريكان يتفق مع المعايير السائدة لعلم الجمال الغربي، فإنه يتعين عليهم الاعتراف بالفنان الذي يمثله على المستوى الفردي أو الجماعة. وعلى الأقل فقد تم توثيق حالة واحدة على الأقل لفنانة شابة لبنانية الأصل، كانت قد أبرمت عقداً لعرض لوحاتها في صالة عرض بلوس أنجلوس، ولكن طُلب منها البحث عن مكان آخر لعرض فنها، عندما اكتشف مالكُ الصالة أنَّها من أصلٍ عربيٍّ[٧].

وعلى الرغم من نُدرة هذه الحالات فإنَّها تُقدِّم صورةً دقيقةً للعُزلةِ التي عانى منها المهاجرون الأوائل من العرب الأمريكان في أمريكا؛ حيث بدأ هؤلاء من الصفر بفرص محدودة لإيجاد تمويل وموارد يتعلمون ويُجرِّبون بها، مع حرمانهم من التقدير والاعتراف اللذين تمتعوا بهما في العالم العربي. أمَّا بالنسبة للفنانات العربيات، فإن أمناء متاحف الفن الأمريكي وجدوا صعوبة في تصديق أنهن يحظين باعتراف أكبر أو فرص أحسن لعرض إنتاجهنَّ في العالم العربي أكثر مما تجدنه نظيراتهنَّ الأمريكية[٨].

ويُمكن تصنيف الفنانين العرب في ثلاث فئات: المجموعة الأولى: تصنف هوياتها بحسب الإرث الثقافي، ربما يتحدثون بلغاتهم، أو لا يتحدثون بها، لكنهم يصرون على الإبقاء على روابطهم بالعالم العربيِّ، وينخرطون في السياسات الإقليمية، وينشطون بين أبناء جاليتهم، ويستلهمون فنَّهم من خبراتهم الأمريكية أو العربية أو كليهما معًا.

المجموعة الثانية: وتُفضِّل الانصهار الكليَّ في المجتمع الجديد، وتعرب عن الرغبة بالبقاء غير مقسمة حسب النوع الاجتماعي أو العرق. ربما يتحدث هذا الفريق العربية أو لا يتحدث بها لكنهم يحتفظون بهُويَّتهم الأمريكية مع مَيزةٍ إضافيةٍ تتمثل في اختيار أساليب وتقنيات أو موضوعات ذات مرجعية عربية، ولكنهم غير مُتصلِّين عادة بالعالم العربي، ومعرفتُهم بفنٍّ وثقافة المنطقة مبتورةٌ عنْ سياقها.

أما المجموعة الثالثة: فهم مُهاجِرون متعدِّدون ذوو هُويةٍ مُهجَّنة ممن أحضروا معهم خبرة متعددة الثقافات. وهذا الفريق يشتمل على عراقيين أو جزائريين، ممن هاجروا إلى أوروبا قبل مجيئهم للولايات المتحدة. وهم إما أن يتماهوا في المجموعة الثانية أو يحتفظوا بأسلوبهم الخاص الفريد، ومع هذا يتحتم عليهم التعبير عن تأثرهم بالتجربة الأمريكية.

تدل أحدث البيانات على نجاح الفنانين العرب الأمريكان من الفريقين الأول والثاني: فقد عرض حوالى ٨٥٪ من الفنانين المسجلين في قاعدة بيانات الفن التابعة للمجلس الدولي للمرأة، في معارض جماعية[٩] أو معارض فردية في الولايات المتحدة. وكثير من الفنانات ينتسبن إلى تعاونيات فنية، وجمعيات فنون المرأة او جمعيات الفن الإفريقي الأمريكي (فنانات شمال إفريقيا).

وكانت الفنانات اللاتي قابلتُهن في منتصف ثمانينيات القرن العشرين يمتنعن عن تقديم أنفسهنَّ كفنانات تمثِّل أعمالهنَّ الفن العربي خلال معرض جماعيٍّ من أجل العرب. واعترضنَ على أهمية تنظيم معرض للفنانين العرب، وشعرنَ أنَّ هُويَّتهنَّ الفنية لا علاقة لها بالمكان الذي وُلِدنَ فيه. وقد كانت هناك أسبابٌ عديدة لعزوفهن من الانضمام إلى معرض جماعيّ للفنِّ العربيِّ[١٠]. وجاء تسجيل أسبابهن كالتالي:

- "أريد تقييم فني على أساس درجة جودته وليس على أساس إثني".

- "عملت بجدٍ ليتم الاعتراف بى فنانةً عالميةً، ولو تمَّ تصنيف عملى بحسب فئةٍ عرقية ما، فإنه سيُقرأ فى سياق مختلفٍ كليا".

- "لا أريد تسييساً فنياً".

وكانت إحدى الفنانات المولودة فى أمريكا والمتزوجة من عربىٍّ عاشت فى العالم العربى لسنوات، تعتبر نفسها مُواطنةً أمريكيةً ولا ترى مبرراً، من الأساس، للانضمام إلى معارض مجموعة عربية.

وبعد مرور ٢٠ سنة تقريبًا وتنظيم العديد من المعارض العربية، نادرا ما أرى مقاومةً لفكرة إقامة معرض جماعىّ عربىّ، باستثناء المجموعة الثانية التى تغدو أقلية على نحو متزايد. وقد عَدَل كثيرٌ من الفنانين الذين رفضوا فى البداية الانضمام إلى معارض جماعيّةٍ عربيةٍ عن تفكيرهم، ويرجع هذا إلى رغبتهم فى أن يُظهروا للأمريكان إنجازات العرب فى الفن المعاصر.

ويعرض القسم التالى كيف أنشأ الفنانون العرب الأمريكان-الكنديون هُوِيَّة ثالثةً نشأت من تجاربهم الفردية، والتى ربما لا تتمركز حول محاور عربية.

و"ليليان كرنوك" فنانة مصرية كندية يعدُّ عملها نموذجًا لكيف تشكل البيئة أسلوبًا يرتكن إلى تقليد أو أكثر. ويبدو للوهلة الأولى أنَّ عملها الفنى الجديد ليس على غرار عملها السابق فى مصر قبل انتقالها إلى كندا قبل عامين (شكل ٣-١)؛

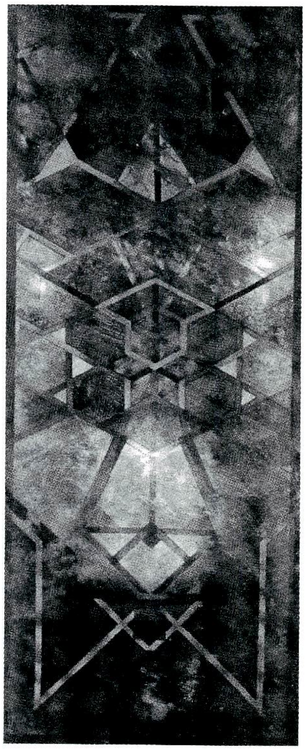


(شكل ٣-١)

ليليان كرنوك، أسود وأخضر، ١٩٩٢، عدة وسائط على القماش المصنوع من القنب ٧٥×٦٩ سم.

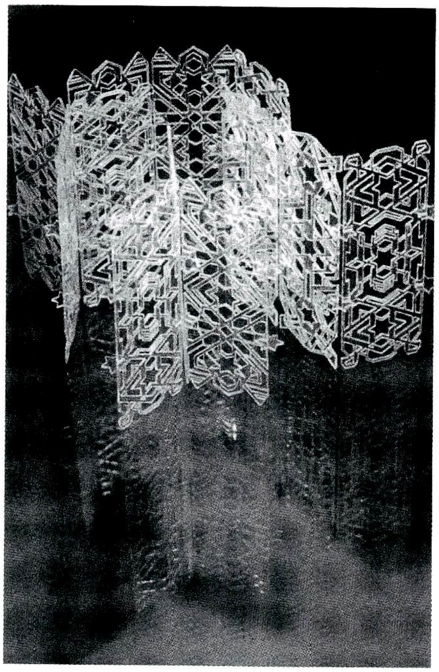
حيث كانت الصبغات والمواد الطبيعية فى ذلك الوقت، تشغل بال "كرنوك" التى كانت تبحث عن قواسم مشتركة فى الطبيعة، الطبيعة التى يتهددها التلوث على نحو متزايد، وذلك من خلال عرض صُور من ثقافة النسيج، ومن لحاء أشجار الغابات الكَنَدية ممزوجةً بورق البردىِّ المصرى والورق والألياف المصنوعة يدويا.

وعلى النقيض من ذلك نجد أن أعمال "كرنوك" الأخيرة عبارة عن لوحات أو شاشات عرض لتصميمات هندسية، كما تقدم تصميمات مشابهة لنماذج الدانتلا الرقيقة مُصممَّةً بالزجاج (الشكلان ٣-٢ و ٣-٣).



(شكل ٣-٢)

ليليان كرنوك، بدون عنوان ١٩٩٨، أكليريك على القماش القنب، لوحة من ثلاث لوحات، كل منها ٦٦×٢٤ سم.



(شكل ٣-٣)

ليليان كرنوك، بدون عنوان، ١٩٩٨، زجاج، ١٨٠×٣٦٠ سم، نموذج لنحت عام، (انظر اللوحة الملونة رقم ٣).

وتصفه بالتالى:

"..... لقد تأثرت بتشكيلةٍ من الألوان الموجودة بحديقتى فى كولومبيا البريطانية، ونسق متنوع من الأنماط المتجذرة فى الفن الكندى والفن العربى الإسلامى. ويتمثل التأثير العربى الغالب فى إدماج الشكل الزخرفى حيث الجسم المفيد جمالياً أيضاً. وفى الأعمال الجديدة حلَّ ترتيب المقاييس الهندسية محلَّ أشكال ومواد الطرح البصرى للطبيعة البيولوجية للحاء الشجر، لكن كلٌّ من الأعمال القديمة والجديدة تؤكد أن هناك بناء ضمنياً"(١١).

ونجد نقطة التقارب بين الفن الشرقى والغربى فى فن "دوريس بيطار" التى قضت طفولتها المبكرة فى لبنان قبل هجرة أسرتها لنيويورك؛ وتنعكس ذكرياتها عن الحياة فى بيروت من خلال أنماط من الأبسطة الشرقية والأقمشة الزهرية الفرنسية، وما اعتادت والدتها أن تطرزه، وكذلك المناظرُ الطبيعية الدافئة.

وفى مدرسة الفن أعادت التعرف على صورة للشرق الساحر من خلال لوحات "ماتيس(١٢)" التصويرية للعرب واستخدامه للنموذج العربى. وعندما كانت تعيش فى نيويورك تعرفت على الثقافة اليهودية، وكانت تنظر عن كثبٍ للقصص المذكورة فى التوراة. وكان تشابك هذه الثقافات الثلاث العربية والفرنسية واليهودية أساساً لسلسلة من الأعمال التى يُمكن للفنان من خلالها نسج حكاية شخصية وتاريخية وسياسية.

ويؤكد "إدوارد سعيد" أنَّ الاستشراق لم يترجم إلى حوار بين الشرق والغرب، بل هو خطاب يستند إلى الخيال الجامح الذى يَخدِم الطموحات الغربية فى الشرق ويُثمِر استعماراً للشرق(١٣). ولوحة بيتر "مشاهدة يعقوب" عام ١٩٩٢م (شكل ٣-٤) تقتحم هذا الخطاب بإعادة تشكيل سياق لوحة للفنان الفرنسى "أوجين ديلاكروا"(١٤).



(شكل ٣-٤)

دوريس بيطار، مراقبة يعقوب، ١٩٩٢، رسم بالزيت على ثلاث لوحات من قماش القنب ١٥٠× ٤٥٥ سم.

فقد استخدمت بيطار شخصياتها من عمل الفنان الفرنسى ديلاكروا(١٥) "يعقوب يصارع الملاك" (١٨٥٧ - ٦١)، بينما كان النص المقحم على اللوحة نفسها من شعر الأسمر(١٦)، والأزهار هى ما علق فى ذاكرتها من حديقة جدها فى بيروت. وعمل "ديلاكروا" الأصلى الذى رسمه من أجل كنيسة القديس "سولبيس" فى باريس عبارة عن مشهد ريفى، ويعقوبُ والملاكُ

فى المركز منه. وهناك فى أقصى اليمين خادمُ يعقوب يرتدى زيا عربيا، يقف متخليًا عنه كما تصفه العبارة، بينما نرى يعقوبَ يرتدى ملابس غربيةً، وبَشرتُه أكثرُ بياضًا. ويُشير عمل "ديلاكروا" التصويرىّ إلى أنَّ التاريخ الغربى اختار وصف العالم الإسلامى العربىّ بالغريب والشاذِّ بدلا من الاعتراف بأنه نابع من التقاليد المسيحية اليهودية لإبراهيم من خلال ابنه إسماعيل. فقد تم تصويرُ العربىِّ هنا بالشخص الشُّؤم المُتزمِّت.

وفى لوحة "مشاهدة يعقوب" تُعيدُ "بيطار" تقديم صُور "ديلاكروا"، فلقد تحوَّلت الشخصية العربية من الدَّور السلبىِّ، من خلال نقل صورته من جانب اللوحة ووضعها فى المركز، ومن ثمَّ فقد صُوِّرت العربى باعتباره مُراقبًا ومستجوبًا للتاريخ. ولكن على الرغم من إعادة تسكين الشخصية العربية، فإنها تظل مستبعدة من المركز وتستخدم باعتبارها تذكرة بقصة إسماعيل بن إبراهيم، الذى يرتبط أبديا بإخوته ولكنه دائمًا مقصىٌّ.

وانطلاقًا من هذا، فإن مشهد بيطار يمكن أن يكون صورة مجازية عن نفى الفلسطينيين وهُويتِهم. وهنا، يقول النصُّ العربىُّ: "مَن يُنكِر وَجهَهُ تُنكره كل عَصافير الجنة(١٧)". قد تكون هذه العبارة تحذيرًا من إنكار التاريخ، ومن إنكار اليهود لصلتهم بالعرب، أو إنكار العرب لهويتهم.

ويضرب عمل "بيطار" مثلُه مثل عمل الكثيرين من الفنانين العرب بجذوره فى ماضى العرب وحاضرهم، إنه عمل شديد التعقيد بالنسبة للعامة من الجمهور الأمريكى، الذين يصعب عليهم استيعاب مضمونه مما يتطلب الأمر تفسيرًا له. وبدمج الموضوعات العربية يواجه الفنان خطر سوء تفسير أو تقدير مبخوس لجوهر الفكرة المحورية للعمل الفنى، وهى مسألة شائعة فى الفن المفاهيمى، والأشكال الأخرى من الفن ذى الوسائط المتعددة.

وفى ضوء غياب معلومات متوازنة ودقيقة حول العالم العربى فى النصوص المدرسية أو وسائل الإعلام لا نتوقع تفهُّمًا أشمل للفن. وقد تفاقمت المشكلة من جراء وجهات نظر معظم المتخصصين فى الثقافة العربية؛ حيث يرى كثير من النقاد الأمريكيين والقائمين على متاحف الفنِّ أنَّ المجتمع العربى مجتمعٌ خاملٌ، ولا يُقدِّرون تنوُّع الجغرافيات ولا يستشعرون التغيُّرات التى تطرأ على الفنون والثقافة فى مناطقه العديدة.

وتُعدُّ "مارى توما" من أبناء الجيل الثانى من المهاجرين العرب، وهى من أصل فلسطينى. وقد درستْ "توما" تصميم المنسوجات والملابس. وقد ألهم صراع "توما" مع مشكلات الأهمية والوزن، أعمالها التى تستهدف تصوير جسد الأُنثى فى مصنع ملابس أمريكى. إذ كانت تحتجُّ على نظام تحديد مقاسات فى صناعة الأزياء النسائية، والمعايير الرقمية التى تشعر أنها تحبس المرأة فى صور نمطية فرضتها صنَّاعة يُهيمنُ عليها الذُّكور. وهى ترى أنَّ المرأة مضطرة لمناهضة المحاولات المستمرة لإعادة رسم هيئة جسدها، مما يحرمها فى أثناء هذا من حُريتها فى تحديد احتياجاتها الجسدية والعاطفية. وفى العمل المسمى "عد الأجساد" لعام ١٩٩٥م (شكل ٣-٥) صنعت "توما" الأجساد المُشكلة فنيًا بـأُطُرٍ سِلكية مُغطاةٍ بألياف

ممتدة تُثير عدة انفعالات، وتختفى .



(شكل ٣-٥)

مارى توما، عد الأجساد، ١٩٩٥،

سلك وجوارب وتُل ودبابيس وخيط ٢٠×٥,٣٢×١٢ سم، مجموعة أعمال للفنانة.

وعلى النقيض من ذلك، هاجرت "غادة جمال" إلى الولايات المتحدة فى أثناء الحرب الأهلية فى لبنان، وتعدُّ غادة نموذجًا لرسام المناظر الطبيعية التجريدية. وتثير مهارتها الخاصة فى استخدام الألوان حالات مزاجية متفاوتة ما بين السكينة فى قُرى الجبال اللبنانية، والأهوال خلال حرب الخليج. وهى كذلك عضوٌ فى فريق الموسيقى العربية غير الرسمىٍّ فى لوس أنجلوس وكاليفورنيا، وقد استوحت أحدث أعمالها من الموسيقى العربية الكلاسيكية، مثل العزف على الناى والعود والقانون. ولوحة "المسافر" (شكل ٣-٦)



(شكل ٣-٦)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية: المسافر، رقم ٣٤، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب ٣٠× ٣٠ سم.

هى واحدة ضمن سلسلة من ١٢ عملاً تترجم مدى تفاعلها مع الآلات الموسيقية فى الموسيقى العربية الأندلسية، كما تُجسِّد الموسيقى من خلال سجع الألوان بخطوط صافية، والعلاقات المكانية فى مساحة تصويرية تستعيد بها المناظر



الطبيعة البانورامية فى لوحاتها الأولى (الشكلان ٣-٧ و ٣-٨).

(شكل ٣-٧)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية: المسافر، رقم ٢٥، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب ٣٠× ٣٠ سم.



(شكل ٣-٨)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية، المسافر، رقم ٢٩، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب ٣٠×٣٠ سم.

الفن العربى ومؤسسات الفن الأمريكى

هناك سوء فهم شائع بين القائمين على الفن الأمريكى (معظمهم من البيض كما هو الحال بالنسبة لكل حُماة الفنّ)، وهو أنهم يعتقدون أنّ موضوعات الفن القادم من الشرق الأوسط باستثناء إسرائيل هى موضوعات متوقعةً، ويُشبه بعضُها بعضًا، وأنها مبالغة فى تقليديتها أو غربيتها بما لا يجعلها مختلفة. وللأسف، إنّ كلمة "مختلف" صارت مُحيرةً، فهى تترجم إلى "التنوع" الثقافى، ومن ثمَّ تتفق مع تعريف التعدُّد الثقافى. ولكى نتفادى شكلا آخر من الإمبريالية[18] الثقافية فلابد أن نَعِى ونقدر القواسم المشتركة بين الثقافات وليس فقط الاختلافات.

ولا حلَّ أمامنا للتغلُّب على هذه التوجهات السلبية سوى بالاعتماد على التعليم، فلا يمكن للتعدُّدية الثقافيّة وحدها أن تحسم جميع القضايا التى تواجه شعوبًا مُتنوعةً. وحتى الآن لَم تستهدف برامج التعدُّدية الثقافية، التعليم فى المعاهد الفنية والمتخصصين فى الفن أو القائمين على المؤسسات الفنية. وفى هذا السياق يمكن القول أن دعوة "جريم شالمر" إلى تعليم متعدد الثقافات التى تؤكد أهمية تحديد اوجه التماثل بين الثقافات، وتعالج علومًا مثل علم الجمال والنقد الأدبى وتاريخ الفن وإستديوهات الإنتاج الفنى فى هذا السياق هى دعوة مُجديةٌ[19].

كذلك فإن قضايا مثل التعصب للعرق والتحيُّز والتمييز قضايا مهمة. ومن القضايا المهمة وأيضًا التأكيد على تعزيز كرامة الفرد فى كل أرثٍ ثقافىً. وينبغى على القائمين على تعليم الفن أن يبحثوا عن معنى الفن وكيفية تبليغه فى الثقافات الأخرى. كما أن هناك عاملا آخر يجب وضعُه فى الاعتبار، ألا وهو دور الفنانين فى الثقافات الأخرى وما شواغلهم الفنية؟ وكيف يُعالجون المشكلات المشتركة لكل الفنانين؟

ولا توجد سوى مؤسسة واحدة تتولى توعية متخصصى الفن والعامة بالمساهمات المعاصرة للفنانات العربيات، وهذه المؤسسة هى المجلس الدولى للنساء فى الفن، وهى مؤسسة تعليمية لا تهدف إلى الربح، هدفها تعريف العامة من الأمريكان والمتخصصين فى الفن على السواء بإنجازات الفنانات العربيات. وقد نبع الاهتمام المبدئى بالمرأة من سوء الفهم السائد بشأن مشاركة المرأة العربية ومساهمتها، ليس فقط فى الفنون، بل أيضًا فى مختلف التخصصات. وكان القصد من عُنوان المعرض الأول "قوى التغيير: فنانات العالم العربى (١٩٩٤م)"، هو جذب الانتباه للتغيرات الاجتماعية والسياسية التى يُمكن إنجازُها من خلال الفنِّ الذى تبتدعه المرأة، ونستنتج من العنوان أيضًا أنه خُصِّص لتغيير صورة المرأة العربية لدى العامة من الأمريكان.

وقد ركز المجلس مؤخرًا على النهج المستخدم لطرح موضوعات بعينها عند التخطيط للمعارض، التى اجتذبت اهتمامًا أكبر وأسفرت ثروة من الأسئلة والمواد الضرورية لمزيد من البحث. ويزود هذا النهج العامة بإحساس مشترك بالإنسانية، ويركز على رُدود الأفعال والتجارِب المتنوعة والمتاحة فى كثير من الثقافات، ويقدم القسم المستحدث للمجلس، وهو قسمُ الموارد الثقافية والفنون المرئية، خِدماتٍ لكل من الفنانين والفنانات. وإلى أن تدمج المؤسسات تاريخ الفن العربى فى مناهجها، وتبدأ المتاحف فى تعيين أناسٍ على دراية باللغة والثقافات المعاصرة للعالم العربى، سيستمر كلٌّ من المجلس وقسمُ الموارد فى عملهما لتوفير المعلومات المطلوبة بشأن المساهمة المعاصرة للعرب عن طريق المعارض والمطبوعات والمحاضرات والندوات.

مؤازرة الدولة والمجتمع

تتلقى المتاحف فى الولايات المتحدة معظم تمويلاتها من نُخبة من البيض ممن قد لا يرغبون فى تمويل برامج تدعم التعدُّد الثقافى على حساب الفنانين الأوروبيين الأمريكيين. ويؤكد بعض فنانى الأقلية، على سبيل المثال، أن مؤسسات الفن الحديث فى كاليفورنيا تتلقى تمويلا من الدولة لبرامج التعدُّدية الثقافية، لكنها تهمش الفنَّ المقدَّم من غير البيض. ويرغبون بدلا من ذلك فى رؤية الديمقراطية الثقافية داخل مؤسسات الفن السائدة بدلا من هذا التهميش.

ولا شك أنَّ أقسامُ تعليم إدارة المعارض الفنية قد تَبنَّت موقفًا أكثر تنوعًا مقارنةً بمعارض الفنِّ الحديث، خاصة فى تفسير فنِّ الشعوب الأصلية لزوار المتاحف وتعمل باعتبارها جزءًا من برامج الأطفال. أضف إلى هذا أن جميعَ برامج الفن الإسلامى تحظى بقدر ضئيل من الاهتمام من جانب المتاحف الفنية، ويساهم عدد ضئيلٌ من العرب الأمريكان فى المتاحف الفنية بالعمل فى الإدارة أو يعملون مُرشدين فنيِّين متطوعين داخلها.

ومع ذلك، فإن الجاليات العربية فى لوس أنجلوس وديترويت وشيكاجو، وفى عهد أحدث فى نيويورك استفادت من تمويل المدينة أو الولاية لبرامج التعدُّدية الثقافية؛ حيث اشتركت سنويا فى العديد من المحافل الثقافية التى تعرض الفنُّ المعاصر بين الحين والآخر فى جوٍّ غير رسميٍّ للاحتفال.

وبالمثل، هناك عددٌ ضئيلٌ من المؤسسات الثقافية العربية التى تشتمل على فنٍّ مرئىٍّ يُقدمه العرب الأمريكان، ولكنْ من النادر المواظبة على عقد هذه المحافل، وعادةً ما يُشكل الفنُّ المرئىُّ جزءًا صغيرًا من الحدث الثقافى الذى يُركز فى الأساس على الموسيقى أو الرقص أو المؤتمرات. وعلى النقيض من ذلك، نجد أن معارض "ألف" فى واشنطن، وهى المساحة الوحيدة المخصصة للفن العربى المعاصر قد أغلقت أبوابها أخيرًا بعد مُعاناةٍ استغرقت عشر سنواتٍ.

ومن المهم فى هذا السياق الإشارة إلى أن معظم الفنانين العرب الأمريكان استلهموا فنهم من أساليب فنية فى العالم العربى، وأنَّ القائمين على تعليم الفن فى العالم العربى ينبغى لهم الانتباه إلى ضرورة إدراج تاريخ الفنِّ الإسلامى العربى فى المناهج الدراسية، حيثُ لم يدرج سوى القليل من الجامعات هذه البرامج فى أقسام الفنون؛ ومن ثم فإن معظم طلاب الفن ملمُّون جيدًا بتاريخ الفن الأوروبى، ولديهم القليل أو ربما ليس لديهم معرفة بالفنِّ السومرى العظيم، أو أسلوب الواسطى، أو أعمال الرواد الأوائل للفن العربى المعاصر مثل محمود مختار وجواد سليم وعفت ناجى وسلوى روضه شقير(٢٠).

وفى الحقيقة، فإننى أدعو إلى أن يتلقى الفنانون دعمًا من المؤسسات الحكومية والمعاهد الخاصة لدراسة إرثهم الثقافى، وبهذا يحافظون على استمرار ثقافة تضمن سلامة الفن العربى الحديث، والحِفاظ على روابطهم بالماضى ووعيهم بالعوامل الاجتماعية والثقافية المعاصرة للمجتمع الذى يحيون فيه. وبهذا ويؤكد الفنانون العرب على ضرورة التمسُّك بالقيم الثقافية العربية ويزيدون الوعى القومى، ويساعدون من مواطنهم وفى المهجر على التكيف مع تعقيدات الهويات الثقافية وسيرهم.

وعلى الرغم من أنَّ التعدُّد الثقافى لا يمثل إجابةً شافيةً، لكنه بالفعل يدعم الجماعات التى نادراً ما يجرى تمثيلها فى التيار العام، وذلك عن طريق لفت الانتباه إلى إنجازاتها. قد يفيد هذا الأسلوب على المدى القصير، أمَّا على المدى الطويل، فينبغي على مؤسسات الفن الغالبة أنْ تستخدم مواردها للتنقيب عن أعمال فنية وإنتاجها على أيدى الفنانين من خلفيات ثقافية مختلفة.

وقد شهدت التسعينيات من القرن العشرين، بصورة عامة، زيادة صحية فى عدد من المعارض الاستكشافية، المستندة لأساس قطرى التى عقدت فى متاحف فنية أمريكية وتتضمن معارض جوالة، تقدم فن المكسيك وإفريقيا وتايلاند وأمريكا اللاتينية والعالم العربى، وقد انضمت لهم الصين حديثًا. وهذه المعارض لا تأتى بالفن من البلدان الأخرى إلى الولايات المتحدة فحسب، بل تبرز أيضًا أعمال الأجيال الأول والثانى والثالث من المهاجرين من هذه البلدان.

وفى الختام، أودُّ التأكيد على أنه لا يمكننا التوصل لنهج تعددى حقًّا إزاء الفنون إلا بتعليم الفن على كل المستويات. كما يتطلب الأمر تعليماً يتناول قواسمنا المشتركة وليس اختلافاتنا، وفى الوقت ذاته يؤكد الجوانب الإنسانية فى الفن فى كل الثقافات. ويشير "إدوارد سعيد" إلى هذه الحاجة الحالية إلى مجتمع عالمى إنسانى عندما كتب يقول: الحقيقة أننا ممزوجون ببعضنا البعض على نحو لم تحلم به معظم النظم العالمية للتعليم. والتوفيق بين المعرفة فى الفنون والعلوم مع الحقائق التكاملية هو تحدٍّ فكريٌّ وثقافى فى عصرنا الراهن[٢١].

الهوامش

(١) لوسي ليبارد: ولدت عام ١٩٣٧ في الولايات المتحدة، وتُعد ليبارد كاتبة وناشطة ومشرفة معارض عالمية. وهي أول من شجعت الفن المفاهيمي كما كانت مناصرة عظيمة للمرأة. (المترجمة)

(٢) Lippard, Lucy. Mixed Blessings: New Art in Multicultural Ameerica, New York: Pantheon Books, 1990.

(٣) Mar. Eric. 1990 Census Poses Challenges for California's Future, California Prospectives Now, San Francisco, 1993.

(٤) جاء الاحتفال بشهر تاريخ السود مع بدايات في عام ١٩٢٦ في الولايات المتحدة، عندما أعلن المؤرخ كارتر جي وودسون والرابطة المعنية بدراسة حياة السود والتاريخ اختيار الأسبوع الثاني من شهر فبراير ليكون "أسبوع تاريخ الزنوج". (المترجمة)

احتفال الخامس من إيار / مايو، هو يوم العطلة الإقليمية في المكسيك، ويحتفل به في المقام الأول في ولاية بويبلا. العطلة بمناسبة ذكرى انتصار الجيش المكسيكي (غير الكامل) على القوات الفرنسية في معركة بويبلا، يوم ٥ مايو ١٨٦٢، تحت قيادة الجنرال المكسيكي أغناسيو سرقسطة سيغان.

(٥) Orfalea, Gregory. Before the Fames: A quest for the History of Arab Americans, Austin: University of Taxes Press, 1988.

(٦) للمزيد من النقاش المفصل بشأن آثار حرب الخليج على النساء العربيات انظر كتاب مرفت حاتم "The Invisible American Half: Arab American Hybridity and Feminist Discourses in 1990s' in Ella Shohat, Talking Sisions: Multicultural Feminism in a Transnational Age, Combrige, Mass: The MIT Press, 1998, pp 369-390.

(٧) نشاشبي، سلوى ميكدادي، مذكرات كاتبة تتضمن مقابلات شخصية من فنانات عربيات تعشن في لوس أنجلوس – لوس أنجلوس، ١٩٩١

(٨) سلوى ميقدادي نشاشيبي، "قوى التغيير: فنانات العالم العربي، واشنطن: المجلس الدولي للنساء في الفنون والمتحف القومي للمرأة في الفنون عام ١٩٩٤.

(٩) يُعد المجلس الدولي للنساء في الفن وقسمه "الموارد الثقافية والفنون المرئية" مؤسسة غير هادفة للربح مقرها لافايتي، كاليفورنيا. أنشئ المجلس في عام ١٩٨٨، ويمتلك قاعدة بيانات بالحاسوب فريدة من نوعها حول الفنانين العرب في الجغرافيات العربية والمهجر وينظم معارض فن معاصر.

(١٠) نشاشبي، سلوى ميكدادي، مذكرات كاتبة تتضمن مقابلات شخصية من فنانات عربيات، ١٩٩١-٣.

(١١) سلوى ميقدادي نشاشيبي، مراسلات مع فنانة، كولومبيا البريطانية ١٩٩٩.

(١٢) هنري إيميل مايتس: فرنسي (٣١ ديسمبر ١٨٦٩ – ٣ نوفمبر ١٩٥٤)، يعد ماتيس من أشهر الفنانين الذين ساهموا في إحداث ثورة حقيقة في الفن التشكيلي خلال العقود الأولى من القرن العشرين. (المترجمة)

(١٣) إدوراد سعيد – الاستشراق: نيويورك: رندوم هاوس ١٩٧٨.

(١٤) جرى كتابة الكثير بشأن دلاكروا والاستشراق بخاصة الرسم، مثل لوحة النساء الجزائريات عام ١٨٣٤ في أعقاب زيارته لميناء الجزائر عام ١٨٣٢: انظر تود بورترفيلد: وجهات نظر غربية للمرأة الشرقية في الرسم والتصوير الحديث في كتاب نشاشيبي " قوى التغيير: الفنانات العربيات في العالم العربي، ١٩٩٤ وصلاح حسين: تركيبات حورية النياتي: جريدة الفن الإفريقي المعاصر NKA: خريف / شتاء ١٩٩٥.

(١٥) فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا – فرنسي، ولد ٢٦ أبريل ١٧٩٨ – وتوفي ١٣ أغسطس ١٨٦٣ وهو رسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية. له العديد من اللوحات الفنية المحفوظة في متحف اللوفر وغيره. من أشهر لوحاته" الحرية تقود الشعب" التي رسمها عام ١٨٣٠ ولوحة "سلطان المغرب" التي رسمها عام ١٨٤٥ ولوحة الجزائريات التي رسمها عام ١٨٣٤ ويبدو فيها تأثره بسفرته إلى شمال إفريقيا. (المترجمة)

(١٦) دكتور فوزي الأسمر (١٩٣٧– ١٩٩٣)، كاتب وشاعر وأكاديمي وصحفي فلسطيني متميز، ولد في مدينة حيفا عند ساحل فلسطين الشمالي، وعاش في الولايات المتحدة الأمريكية. (المترجمة)

(١٧) دوريس بيطار: Looking at Delacroix.... سان ديجو: كتالوج المعرض، ١٩٩٣.

(١٨) كولين جى و ساندبل تى: سياسات تعلم فنون التعددية الثقافية: تعلم الفنون: الجزء ٤٥، رقم ٦، ١٩٩٢.

(١٩) جريم تشالمر: Celebrating Pluralism: الفن والتعليم والتنوع الثقافى، لوس أنجلوس: بول جتى ترست، ١٩٩٦.

(٢٠) محمود مختار (١٨٩١ – ١٩٣٤)، فنان مصرى، يعد مؤسس فن النحت العربى الحديث: جواد سالم (١٩٢١– ١٩٦١) فنان عراقى كان شخصية محورية فى تطور الفن العراقى الحديث وتعلم فى معهد الفنون الجميلة فى بغداد. عفت ناجى (١٩١٢ – ١٩٩٨) فنانة مصرية شهيرة، ومن الفنانات اللبنانيات سلوى روادا شقير (ولدت فى عام ١٩١٦) وتعيش فى بيروت.

(٢١) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، نيويورك– ألفريد إيه كنوب، ١٩٩٣ – ص ٣٣١.



صبيحة خمير، العنقاء ١، ١٩٩٨ (تفاصيل)

الهوية المحمولة والبعد البؤرى للذاكرة

صبيحة خمير

بحسب الموروث الثقافى، فإن للعرب جميعا جداً واحداً، هو إسماعيل بن إبراهيم. لكن الامتداد الجغرافى وما صاحبه من تاريخ معقد يسمان الهوية فى العالم العربى. ذلك أنَّ كونك عربيا يعنى أشياء مختلفة لأناس مختلفين. فالتنوُّع فى العالم العربى تنوعٌ إثنى ودينى. فتضم المجتمعات العربية عمليًا: أقباطًا فى مصر ومسيحيين فى مناطق أخرى من الشرق الأوسط، كما تضم يهوداً.

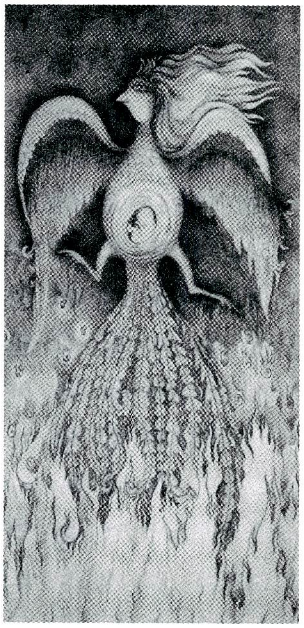
ففى الروح التونسية نجد الانصهار شاملا بين ما هو عربى وما هو مسلم. ومن ثم، سأتكلم عن ثقافة عربية إسلامية حيث وُلدتُ ونشأتُ. واسم هذه المنطقة المغرب العربى (شمال إفريقيا) يعنى حرفيا الجزء الغربى من أرض الإسلام. أنا عربية ولكن لأننى تونسية، فقد ساهم فى صنعى الرومان والفينيقيون والبربر والأندلسيون والأتراك وغيرهم، فتلك هى المكونات التى لا تظهر بالضرورة على السطح. لكن مع ذلك، فإن نفس الأرض، المنطقة العربية، البحر المتوسط بلغته الفرنسية، لعبت دوراً فى تشكيل هُويَّتى. وقد عاش الجيل الذى ولد بعد استقلال تونس من الاستعمار الفرنسى (الذى حدث عام ١٩٥٦م) نوعًا من التكافل الثقافى.

والعامل المهم الموحد بين البلدان العربية هو اللغة العربية. لقد كانت مصر هى أولى البلدان العربية التى قمت بزيارتها. وما زلت أتذكر جيداً ذلك الشعور الجارف الذى غمرنى عندما وطئت قدماى أرض مدينة القاهرة: كان هناك إحساس بالفخامة والضخامة لم أستشعر مثله فى تونس؛ حيث وجدت أمام عينىَّ ذلك العالم الذى عرفته جيداً أو اعتقدت أننى أعرفه من خلال أفلام الأبيض والأسود المصرية، فالأفلام المصرية كانت صناعةً شديدة الانتشار فى البلدان العربية. والآن أرى هذا العالم أمام عينىَّ بألوانه الطبيعية. وقد شعرت تماما أننى فى وطنى. أتذكر أول ليلة لى قضيتها فى القاهرة وأنا أحكى قصةً مطولةً، كما هى عادتى، لمجموعة من المصريين ممن كانوا يُنصتون إلىَّ بانتباه شديد وتركيز كامل. فأطلتُ فى سَردى للقصة لجذب انتباههم أكثر، لأصل إلى ذروة الحكاية عند مرحلة ما، متوقعةً أن أسمع انفجاراً من الضَّحِك، فإذا بأحدهم يقول لى: "والله لو تترجمى كل ده بالعربى كنا نتفاهم". كنت قد استرسلت فى تفاصيل حكايتى بلهجتى التونسية.

والغرض من ذكر هذه الحادثة هو إبراز عامل التنوُّع فى العامل الموحد المتمثل فى اللغة العربية، حيث يُعدُّ ثراء اللهجات العربية أمرا استثنائيًا؛ فاللهجة التونسية تختلف عن المغربية، والمغربية تختلف عن الجزائرية، والجزائرية تختلف عن العراقية، والعراقية تختلف عن السورية، والسوريةُ تختلف عن اللبنانية، واللبنانيةُ تختلف عن اليمنية، واليمنيةُ تختلف عن الفلسطينية، والفلسطينيةُ تختلف عن البحرينية...إلخ وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

إلا أن القوة الموحدة المتجسدة فى العربية الكلاسيكية شديدة للغاية. وإننى أحيل هذا التعدُّد فى الوحدة الذى يميز الهوية العربية تميُّزًا شديداً إلى إحساسى بوجود العالم.

لقد نشـأتُ وأنا أسمع مقولة تقول: "يولد الطفل كالصفحة البيضاء، فأبواه يهودانه أو يمسحانه أو يمجسانه أو يُسلمانه"، وإن الهُويَّة الثقافية تُكتسب من المكان الذى يولد المرء وينشأ بين ربوعه، وإننى أتساءل أحيانًا: لو سنحت لنا الفرصة للوصول لكوكب آخر كيف ستُحدَّدُ هويتنا هناك؟ أفترض أنه إلى أن يولد طفل فى الكوكب الجديد فإن والديه سيكونان أمريكان أو روسيين لكن فى الكوكب (س).



(شكل ٤-١)

صبيحة خمير، طائر العنقاء الأسطورى١ رسم، ٨٦×٤١,٩ سم، مجموعة خاصة.

فى كتاب "الأمير الصغير"(١) تأليف "أنطوان دى سان أكسوبيرى" كان الأمير الصغير يهيم فى كوكب الأرض، وفوجئ بزهرة أمامه فسألها "أين البشر؟" فرددتْ: "بشر...بشر...بشر"، ثم أضافت: "لن يتسنى لأحد معرفة مكانهم فقد عصفت بهم الرياح بعيدا، فعدم وجود جذور لهم جعل حياتهم عسيرة للغاية".

والإنسان بعكس النبات يتمتع بإمكانية الانتقال إلى أى مكان؛ لأن جذوره ليست مادية، نعم يتحرك الإنسان بحرية أكبر وسهولة أكثر، لكن الزهرة أخطأت؛ إذ لا دخل للريح فى الأمر. فقد انحصرت رؤيتها الخاصة فى البيئة التى اعتادت عليها.

إن أصل العرب بدوٌ، وقد هاجر النبيُّ محمد من مكة إلى المدينة؛ وهو ما كان يعادل فى ذلك الزمن الانتقال إلى بلدٍ آخر. كذلك كان الإسراء والمعراج أيضًا شكلاً من أشكال الهجرة. إنه أمر له مغزاه أنَّ التقويم العربى الإسلامى يبدأ من تاريخ هجرة الرسول للمدينة. وبينما نجد التقويم المسيحى يبدأ من تاريخ ميلاد المسيح نجد أن التقويم الإسلامى يبدأ من هجرة الرسول وليس من مولده. إن الإسلام يتقبل المسيحيةَ. وقد احتفل عربُ العالم بالألفية الجديدة مع العالم الغربى. وبعد ٥٨٠ سنة تقريبًا، سيحتفل المسلمون العرب بالألفية الهجرية الجديدة بِمُفردهم. وعلى أية حال، فإن الهجرة فكرةٌ أساسيَّة فى الهُوية العربية.

سآخذ مثالا على ذلك: شخصية عربية مرموقة، كانت تعيش فى المنفَى، وهو عالم الاجتماع والمؤرخ الفلسفى "عبد الرحمن بن محمد بن خلدون" هذه القامة التى بمقدورها أن تضارع كلا من علماء الشرق والغرب. فقد وُلد "ابن خلدون" فى إفريقية، التى تُعرف اليوم بتونس، عام ١٣٣٢ ميلاديا، وعاش بين إسبانيا والجزائر ومصر وزار العديد من الأماكن، ومات فى مصر عام ١٤٠٦ ميلاديا. وعندما سُئل "ابن خلدون" من أين أتيتَ؟ قال "مِن رَحِمِ أمِّى. فلم يكن مستوطنًا مستقرًا فى مكان معينٍ، ولم يستصوب فكرة إلصاقه بمكان ثابت.

وقد لعب عرب المهجر دورًا جوهريا فى نُزوح الشعوب العربية. وكان ذلك (على الأقل بالنسبة للبعض منهم) نفيًا فرضوه على أنفسهم. فقد أجبرتهم ظروف مختلفة، سياسية أو شخصية، أو ربما الاثنين معًا، على الخروج من المكان الذى اعتادوا العيش فيه، ودائمًا وأبدًا ما كان النُّزوح مرتبطًا بالهروب من منطقةٍ تقييد الحريات.

إذا انفصلت عن ثقافتك لن تعود جزءًا من الصُّورة. والبعد يسمح لك برؤية أفضل ويعينك على تغيير المنظور. ربما يسمح البعد للمرء أن يرى أفضل، ولكن إلى حدٍّ مُعين، ثم تتحول للضد: إلى حياة فى المنفى بذاكرة رفيقةٍ ومن تجربتى الخاصة، أستطيع أن أقول إنَّ الذكريات تُشكِّل مكونًا بالغَ الأهمية فى حياة النَّازح. ومع انعدام الإمكانات الجغرافية للذاكرة (لا تخلق الذكريات الواقع إنما تعكسه فقط) يُمكن أن يغلب الحنينُ للوطن.

إن الطقوس تحفر فينا منذ الطفولة، وهى أداةٌ جبَّارةٌ فى يد الذاكرة، وإحساسنا بالهوية.

فعلى سبيل المثال: كان يوم ٢٧ مارس عام ١٩٩٩م، هو يوم سبتٍ، يوافق العيد الكبير، وهو عيد الأضحى الخاص بالمسلمين، إحياءً لذكرى تضحية إبراهيم بشاه بدلا من ابنه إسماعيل. كان يومًا مُشمسًا ورائعًا فى لندن، قُمتُ بالاتصال هاتفيًا بمنزلى فى (تونس العاصمة) كى أهنئهم بحلول العيد، ثم خرجت بمفردى لشوارع لندن وأخذت قطار الأنفاق وذهبت إلى مركز باربيكان، حيث يُقام ما يُسمَّى "احتفال القلب"(٢). وبعد الاستماع إلى قصةٍ إيرلندية من التراث تحركْت إلى بهو المسرح؛ حيث كان هناك عدد كبير من الناس مجتمعين. كان المغنُّون الإيرلنديون يتغنُّون بأفراحهم وأوجاعهم، ولتاريخهم وذكرياتهم، ويتراقصون الرقص النقرى على الإيقاع الموسيقى الصاخب، وكان هناك طفلٌ فى نحو الرابعة من عمره يرقص وقدماه تتحركان بجُنون ورشاقة، وذراعاه فى جانبيه مُثبتتان وصلبتان، تتعارضان مع حركة قدميه السريعة.

وهناك فى مكان آخر فى عيون ذاكرتى رأيت فتاة فى السابعة من عمرها، ترى مشهدًا زاهىَ الألوان، دماءً حمراء داكنة تنفجر من الخروف عندما ذُبحَ أمام أعيننا جميعًا. كنا نحن أطفال الأسرة قد أخذنا هذا الخروف فى الصباح، وقمنا معه بجولة حول المكان بعدما تزيِّينه بأشرطةٍ مُلونةٍ وزاهية. وبالعودة إلى مركز باربيكان والمغنين الإيرلنديين، لم تتصادم فى ذهنى رقصتهم الشعبية الشهيرة العربية فى جودتها، مع المشهد الذى جال فى عين ذاكرتى. فقد استطعت أن أرى أبناء وبنات إخوتى ينصرفون عن مشهد ذبح الخروف فى الحديقة، ويهرولون إلى داخل البيت للاستمتاع باللحم المشوىِّ.

لو قلت إننى كنتُ مرتعبةً من مشهد ذبح الخروف عندما كنتُ فى السابعة من عمرى أو أى خروف فى أى سنة أكون مُرائيةً وكاذبة، إذ تكشف صور أبيض وأسود احتفظ بها داخل الأدراج فى لندن فى انتظار وضعها فى ألبوم صور لسنوات عدة عن ابتهاجى ونشوتى فى هذا اليوم الطقسى. فهى تُظهر لى فتاةً فى السابعة من عمرها تحمل طُحال الخروف بابتسامة مرحٍ تملأ الوجه. لازلتُ أحس بطعم لحم الشاةِ اللين المشوىّ فى تونس.

ينبغى عليكم أن تراقبوا عدسات الذاكرة بتمعن، فعدسة ذاكرتى شديدة التشويش، وذكرياتى البعيدة تستحضر أن إبراهيم (خليل الله) كان جدا للمسلمين واليهود على حد سواء.

وللحنين للوطن سحرُه، قد يأخذك للمستقبل أو يُرجعك إلى الماضى. وعلى الوعى أن يُراقب بعنايةٍ بالغةٍ تشويش عدسات الذاكرة. فالاستماع إلى اللغة العربية يبعث رَعشةً خاصةً فى كيانى، وأغانى أم كلثوم تُخرِج من صُدورنا تنهيدات، ورائحة شجر الصندل والياسمين تُبهج النفس[٣]. (أنظر مى غصوب، المغنية الأولى ١٩٩٨). لكن يمكن للبهجة أن تُصبح تخديراً. ولستُ أنكر تشرُّب كيانى بالثقافة الحسية، فإننى أقف فى البرد وعيونى مفتوحةٌ، ورقصة الفلامنكو فى كيانى تتوقُ إلى عاطفة جامحة رافضةً بَلادَة العقل.

قد تنبع من هذا النزوح عدة متناقضات، قوة جبارة تمزقك، وكما يقول المثل: المفيد للقلب ليس بالضرورة أن يكون مفيداً للطحال، وربما ينتهى المطاف بالمرء إلى أن يحيا ليس فى ثقافةً واحدةً أو أُخرى، بل يحيا بين عدة ثقافات. ولكى تحيا بين عدة ثقافات فإن وجود المرء يعانى من خلل تاريخى. والنازح يقف أيضا على منصة النقاش حيث تُبنى الجسور، ولأفراد جاليته أيضًا دور، وإن كان ضئيلا، فى بناء هذه الجسور، وربما تتواصل حياة بعضٍ منا.

والغربةُ طبقًا لرؤية فيلسوف القرن العاشر "أبو حيان التوحيدى" هى غربة الوطن. فمشكلات الهوية العربية تفرض نفسَها على المرء الذى يُقيم بالخارج ليس بسبب نزوحه فقط، فحتى داخل الوطن تعانى هوية العالم العربى من تخبُّط. فقد أحدث الاستعمار البريطانى فى الشرق الأوسط، والاستعمار الفَرنسى فى شمال إفريقيا، شرخًا فى تاريخ الهوية العربية. وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، واجه الوطن العربى الذى كان قد خمل بسبب الإمبراطورية العثمانية وأصابه الإرهاق والفتور عندما تقابل مع التكنولوجيا الغربية، وكان هناك الكثير مما يتعين عليه اللحاق به. وكانت النتيجة عُسر هضم على نطاق واسع. فلم يكن المستعمَر شديدَ الاهتمام بثقافة المستعمِر، وكان المستعمَر منشغلا بمحاولة اللحاق بالركب. وواجه المستعمَر الذى تم تفريغه من موارده اللازمة ليُخلِّص نفسه من المستعمِر، ضرورة تخليص نفسه من نفسه، أى استئصال ذيول الاستعمار التى باتت جزءًا من الذَّات. والجزائر مثالٌ تَعِسٌ على ذلك.

فالواقع الحالى للعالم العربى واقع صعب، وبصفتى عربية أرى أننى أحمل مسئولية بث الأمل وطاقة التغيير والتخليق. أعنى ابتداع الماضى وليس استنساخه كما هو.

قال "بوب مارلى" فى إحدى المرات لمصوره الجاميكى الذى كان يعيش فى لندن: لقد ولدتَ على أرض جاميكا وأنت الآن على تُربةٍ صلبةٍ، عليكَ أن تكون قويا جداً. وعادة ما يقف النازح فى فجوة، والفجوة فراغ، لذا ينبغى للمرء الذى لديه إحساس بالهوية أن يعود للجذور كى يضمن استمرار الإيمان بطبيعة وجوده، فإذا حدث تصادم بين الهُويَّة الثقافية وهوية

المرء، وتلك حالة المرأة العربية، تأخذ الرحلة مسار الانمساخ والسمو. والمصالحة مع الهوية الثقافية لا رفضها شرط جوهرى لتطور المرء، وأيضا ضرورية لما أُطلق عليه "الذاكرة بعيدة الأمد". فأنا أرى الذكريات نوعين: أحدهما مباشرة وشخصية وقريبة والثانية بعيدة المدى ونائية.

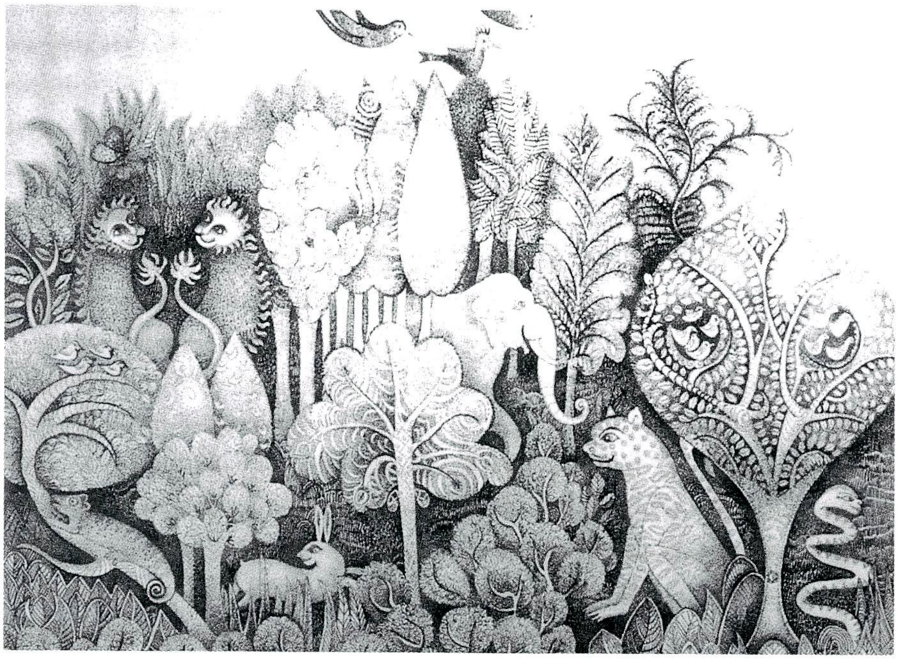
وسوف أربط الذاكرة بعيدة المدى بالإرث الثقافى، فأنا أؤمن أنَّ هناك حاجةً لتسهيل الحصول على المواد الفنية الإسلامية، وتيسير تداوُلها، حتى يتمكن الجميع من الوصول للإرث الثقافى خارج العالم العربى، وداخله على وجه الخصوص.

فمن الضرورى معرفة وجهة نظر ثقافة معينة تجاه الحسن والجمال؛ لأن ذلك فى مقدوره أن يعكس رؤية هذه الثقافة المختلفة للعالم، تلك هى الطريقة التى تتعامل من خلالها الإنسانية جمعاء. لا نقول إنه يجب استنساخ الماضى، وإنما المطلوب هو تغذية واقعنا الحالى بقيمِ حضارتنا الخالدة. لا أدعى أن المطلوب هو تصنيع بلاط خزفى إسلامى التصميم، ولا أطالب بالحنين إلى أمجاد الماضى، بل تيسير التمتُّع بهذا الثراء الذى أصبح جُزءًا من الهوية الحالية، لا أن نذكر فقط قبح الحروب والصراعات وبشاعة السياسة، وذلك حتى نحصل على هذا الجمال، ولكى ينفتح الأطفال العرب على هذا الجمال باعتباره المصدر.

أما الفنان، فليس ضروريا أن يرسم منمنمات ويلونها، وإنما يتغذى عليها كمصدر للجمال والإلهام. إذا كان علينا استنساخُ كلِّ المواد العربية واستخدام التعبيرات الفنية الإسلامية ثانيةً، فهذا لن يحقق بالضرورة علاقةً مع الماضى، وهو الأمر المطلوب بالنسبة للهوية، أمَّا إذا كنا قادرين على الترحيب بالتعبيرات الفنية والتفاعل معها فربما نستطيع التواصل مع مصدرها. وإننى لأشعر أنَّ مصدرها هائل، فهو غنى فى انسجامه على نقيض تاريخنا المعاصر الذى انعدم فيه الانسجام. (الشكلان ٤-٢ و ٤-٣).



(شكل ٤-٢)
صبيحة خمير، العندليب والوردة (تفاصيل)، ١٩٨٦،
صورة مستوحاة من مؤتمر الطيور.



(شكل ٤-٣)

صبيحة خمير، الجزيرة السعيدة، ١٩٩٤

تصوير من جزيرة الحيوانات، ٨, ٢٠×٢٨,٨ سم، كتب كوارتت، لندن ١٩٩٤ .

أعتقد أنَّ معرفتنا بحضارتنا التى ساهمت فى تقدُّم الإنسان ستكون وسيلة لمساهماتنا فى تقدُّم الإنسان حاليًا. وذاكرتى بعيدة المدى هى التزام بتاريخى وعلاقته بالمسئولية تجاه ذاكرة الإنسانية.

وتتمتع دراسة الفن الإسلامى فى الغرب بقيمة بالغة، مع أنَّ هذه القيمة الفنية لا تحظى بنفس المساحة من الدراسة فى البلدان العربية. ولم يكن من الصدفة توقف دراسة تاريخ الفن الإسلامى الذى بدأ مع الفتح الإسلامى فى القرن السابع الميلادى عند القرن التاسع عشر، فالتصدع فى التعبير الفنى للعالم العربى هو انعكاس مباشر للتصدع فى تاريخ العالم العربى الذى واكب الاستعمار. ولعلَّ هذا أحد أهم أسباب تركيز الاهتمام على العمل الفنى العربى المعاصر، فهو الذى أرسى نبض استمرار الحياة. فالإبداع هو تعبير عن حُرية المرء، وهو جزء أساسى من إنسانيته، فالتعبير الفنى الحر هو استعادة الهوية. كما يحاول التعبير المعاصر أن يُساهِم فى تشكيل الوعى الحديث. (الشكلان ٤-٤، ٤-٥).



(شكل ٤-٤)

صبيحة خمير، ملك الجن، ١٩٩٤

تصوير من جزيرة الحيوانات، فى كتب كوارتت، لندن، ١٩٩٤، ٨, ٢٠×٨, ٢٨ سم.



(شكل ٤-٥)

صبيحة خمير، الجن يحتفلون، ١٩٩٩

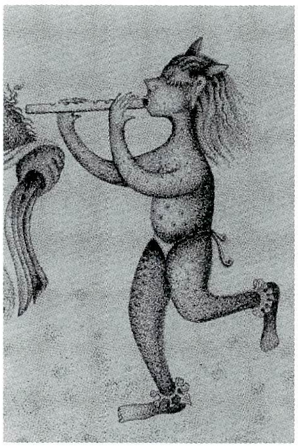
واحدة من سلسلة أعمال مصورة لمجموعة من القصص المنتظرة، ٤٢×٢٦ سم.

تتطلع المرأة بطبيعة واقعها إلى تحوُّل إيجابى وإلى قهر واقع التقييد الذى تعيش فيه، وهنا تتضاعف أهمية تعبيرها، وهناك خطر يتمثل فى أن الموضوعات التى يستخدمها الفنانون العرب المقيمون فى الغرب (لاسيما المرأة) فى أعمالهم الفنية يمكن استغلالها لأغراض معينة. ففى بعض الأحيان لا يُستخدم تعبيرهم من أجل غايته الفنية، بل يُستخدم أداةً لتعزيز صورة سلبية عن العالم العربى، حيث ينتج عن أعمال الفنان المتحررة حبلٌ يلتف حول عنقه.

فعلى سبيل المثال: أثنت صحيفة الإندبندنت على رواية "انتظار فى المستقبل لمجىء الماضى" ثم وصفتها قائلة: "حكاية عاطفية صادمة لشابة موهوبة نشأت فى قرية تونسية تقليدية، ولكنها تتوجع، وتريد أن تهرب إلى الحريات الغربية"(٤).

وفى الوقت نفسه علَّقت التايمز الأيرلندية قائلة: "... إن خلق عالم ومحيط شديد العربية وتونسى ومسلم من خلال وسيط لغوى دخيل تماما على الثقافة، يمثل إنجازًا غير عادى"(٥).

يبدو لى أن اللقاء الإيجابى بين الغرب والعالم العربى يتطلب النسيان بقدر ما يتطلب التبليغ، فهناك قدر هائل يمكن أن ننساه. لكل لغة روحها الخاصة بها، فأنا أكتب الإنجليزية بروح لغة عربية، فالخصوصيات التى تحكم كيانى الثقافى باعتبارى عربية مُتجليةٌ فى كتاباتى، ليست فقط من زاوية الموضوعات التى أكتبها، بل فى طريقة استخدامى للغة الإنجليزية. وإذا استطعت من خلال أعمالى الإبداعية أن أقدم للعالم ما هو عربى خالص أكون قد نجحت فى إثراء التجربة الإنسانية ولو بقدرٍ ضئيلٍ وفى كتابات لأنه عمل أناس يتحدثون العربية. (شكل ٤-٦).



(شكل ٤-٦)

صبيحة خمير، الجن يحتفلون (تفاصيل)، ١٩٩٩، ٤٢×٢٦ سم.

والمرأة العربية، سواء العارية فى أعين المستشرقين (الرسامين والمصورين الفوتوغرافيين أو الكُتاب)، أو المحجبة فى أعين المتعصبين عمى العيون، غائبة عن المشهد.

لم يعُد الشرق بعيدًا عن الغرب بالدرجة الكافية حتى لا يراه الغرب بغرابته وأوهامه، فأصوات تلك الهوية، التعبير الفردى، واضحة فى محاولة إحياء الهوية الثقافية. ومن ثم هنا جاءت دلالة الأعمال الفنية فى معرض "الحوار المعاصر". ربما تكون "شهرزاد" أول نصيرةٍ من نوعها للمرأة العربية، فالمرأة تحتاج إلى مَن يُنصت إليها. وتعبيرها الفنى هو صرخة يمكن رؤيتها(٦).

وإطلاع العالم العربى على الثقافة الغربية، أكبر من إطلاع العالم الغربى على الثقافة العربية. فمن الشائع أن ترى عربيا يتحدث الإنجليزية بطلاقة، بينما لا تجد الكثيرين من ناطقى الإنجليزية يتقنون اللغة العربية. وأسباب ذلك واضحة وضوح الشمس، يُمكن اختصارها فى كلمة واحدة وهى "الاستعمار".

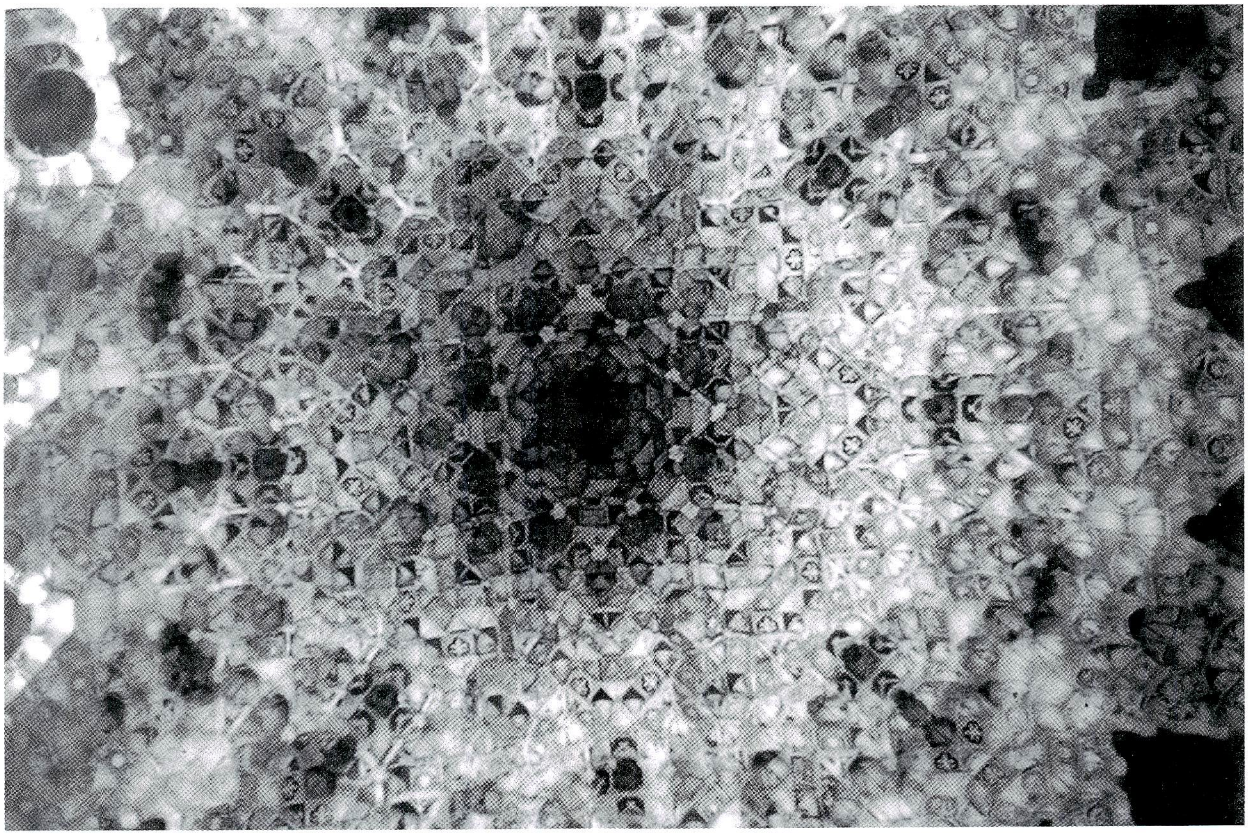
لقد كانت اللغة العربية والدين الإسلامى سدين فصلا العالم العربى عن الغرب. ولهذا فإنَّ حديث الفنانين العرب مع الآخر ومشاركتهم له تجاربهم الخاصة أمر يثرى الجميع، فعمل هؤلاء الفنانين هو جزء من ذلك الحوار.

لكل ثقافة سماتها. وقد لا تبدو اللغة العربية موسيقية بالنسبة إلى الأذن الغربية – ومن الواضح أن هذا لا يعنى أنها ليست موسيقية – إننى أرى أن السمات الثقافية أمرٌ يثرى الجميع وفقدانها يضُر بالإنسانية جمعاء.

ولكونى عربية أعتقد أنه من الضرورى تحديد هويتى لا خلق عائق. فالعوائق تحجب البصيرة، والبصيرة ضرورية لخلق التعاطف اللازم. ولا يمكن اتخاذ الخوف درعًا واقيًا لهُويَّتى. فكل هوية تحكى قصة مختلفة عن الإنسانية. وكلُّ اختلاف يمكن الاحتفاء به ليس لكونه أسمى من غيره، بل لأنه مختلف، والاختلاف شرطٌ لازمٌ لمعرفة الذات؛ لأنه خيط مختلف فى نسيج الإنسانية. فكل ثقافة تحمل حياة بداخلها.

عندما أعود بذاكرتى البعيدة أدرك عظمة مدينة الأندلس (خاصة بين القرنين الثامن والحادى عشر ميلادى)، حيث كان المسلمون واليهود والمسيحيون يعيشون معًا فى وِئامٍ، وحيث ازدهر الفنُّ والعلوم(٧).

الأندلس ليس باعتبارها حلما أو حنينًا للماضى، ولكن ببساطة باعتبارها برهانًا ورمزًا واعدًا لإمكانية التعايش الإيجابى والتفاعُل بين المجموعة الإثنية والأديان المتنوعة، وهى برهانٌ على إثراء العائد الحضارى لواقعه.



(شكل ٤–٧).

السقف، قاعة الأختين، قصر ليونز، الحمراء – إسبانيا – ويرجع تاريخه إلى الحكم الثانى لمحمد الخامس (٧٦٤–٧٩٤ هـ / ١٣٦٢ – ١٣٩١ م، الحمراء؛ إسبانيا. وتشكل قبة المقرنصات الأوج البصرى فى القصر، وهو السقف الأشد تعقيدًا فى تاريخ العمارة الإسلامية. وينطلق النمط الهندسى الذى يزين القبة من نجمة وسطى وآلاف الخلايا أو الكوات الصغيرة، وتغير قباب داخل القبة المادة الصلدة إلى مادة شفافة وضوء متصاعد. صورة: صبيحة خمير.

تحاول ذاكرتى التوصل إلى لب حضارة ثقافتى، تلك الحضارة التى تطمح إلى المساواة. وأعتقد أننى لستُ مجرد جسمٍ حامل لجينات، إنما أحمل أيضًا تاريخًا، وتقع على عاتقى مسئولية تجاه هذا التاريخ، لقد سُمِّيتُ باسمٍ عربى، وعلىَّ التزام تجاه هذا الاسم. ولكى تنمو هويتى متنوعة التشاكيل والألوان أُدير فروعى تجاه الضوء. لن أدفن فروعى مع الجذور، فكلما تنمو الفروع تتعمق الجذور أيضًا، فكلاهما ينموان.

وهناك حقيقة أودُّ أن أؤكِّد عليها وهى أنَّ كتابة اللغة العربية تبدأ على خلاف باقى اللغات الأوروبية من اليمين إلى اليسار، فهى إلى هذا الحد مختلفة.

إننى أحملُ اسمًا عربيا وألتزم تِجاهه، وعلى الرغم من خصوصية الأمر فإن اسمى حامل لهوية أشمل وأعم، ففى اللغة الإنجليزية لا يُسمع حرف "H" فى العادة فى كلمة "صبيحه"؛ وذلك لأن حرف الحاء لا يوجد فى الحروف اللاتينية، والطريف أنَّ الترجمة الصوتية للكلمة تتم بوضع نُقطة أسفل حرف "H"، وهذه النقطة لا تُرى عندما يتحدث الشخص الإنجليزية؛ ولذلك فإننى أسعى جاهدة لنقل كلِّ ما هو خفىٌّ ويتعذر ترجمته فى هويتى الثقافية. علىَّ أنْ أقتفىَ أثر تلك النُّقطة التى يبدأ منها كل شىء فى اللغة والكتابة العربيتين (يُعتقد أن كل الحروف والكلمات لها شكل واحد يأتى من هذه النقطة). أتوق لأن أصبح جديرة بهذا الإرث الحضارى. (شكل ٤-٨).



(شكل ٤-٨)

صبيحة خمير، طائر العنقاء الأسطورى ١

تفاصيل، ١٩٩٨، رسم، ٨٦× ٤١,٩ سم، مجموعة خاصة.

ولكونى عربية أقول إن طرد الفلسطينيين من ديارهم، وأيضًا كوسوفو حاضران بقوة فى وَعْيى.

ومع التقدم التكنولوجى وثورة الاتصالات أصبح هناك تحوُّل دائمٌ فى الهويات. فقد صار التفاعُل بين مختلف العوالم حاضرًا بقوة متزايدة، مع الدور الذى تلعبه وسائل الإعلام والاتصال وغيرهما. فلقد زاد العالم قربًا من ناحية، ولكن من ناحية أخرى هناك مقاومة وحاجة أكبر لرفض الآخر لكى تعرف نفسك.

لكنَّ ظاهرة النمو الالتحامى (النمو معا لأجزاء متفرقة بطبيعة الحال) تحدث فى مناطق مختلفة من الحياة، والموسيقى خير مثال على ذلك. فهناك تعاونٌ قائم بين موسيقيين من خلفيات مختلفة تمام الاختلاف. ويمثل الشاب خالد، ملك الراى، وهو المغنى الجزائرى الذى تتجاوز موسيقاه كلَّ الحدود والجغرافيات والثقافات- ظاهرةً فى حدِّ ذاته(8). وقد تلقيت تسجيلا لموسيقاه من نيودلهى قبل الاستماع إليها فى أمريكا والقاهرة.

إن أواصر الالتقاء بين أناس من أصول مختلفة وثقافات متنوعة تنمو وتتطور وتتجاوز كل الحدود. فهم ينسجون ثوبا تلتفع به الإنسانية جمعاء، قد يكون نسجًا بطيئًا، ولكنْ يجرى نسجُه على نحو يجعلنى أتفاءل. لقد كان صوت المغنى العراقى "زرياب" الذى نُفى فى الأندلس يعيش داخل الفنانة الجزائرية "حورية نياتى" وسُمع فى لندن يوم افتتاح معرض "الحوار المعاصر"، فالهوية الثقافية أكثر تأثيراً مما نعتقد(٩)!

وبرغم اعتيادنا على ترميز الهويات بالجنسيات، فإنه كما قال "مارك توين"، فإن "كل الأراضى المحتلة مسروقة". ذلك أنه بالهجرة والنزوح والجنسيات المزدوجة صارت حدود الهويات أكثر سيولة وصارت الهويات أكثر تلوُّنًا وتشكلاً.

والتحدى الذى نواجهه نحن العرب هو تحديد كيفية دمج التجربة العربية فى الوعى العالمى الحديث. فالأمر يقتضى ربط الهوية الثقافية العربية بحضارتها بقوة وألا تكون مهددة، ومن ثم تصبح ادعاءات الهوية الثقافية أمر غير ضرورى: لأنه كما قال الكاتب النيجيرى "وول سوينكا": "لا أظن النمر يتجوَّل مُعلنًا نُموريته".

كلما زاد الحديث عن العولمة والتغيرات الجذرية فى السياسيات الجغرافية للعالم التى تفرض إجراء تغيرات فى مختلف بقاع العالم يتساءَل المرء إلى أىِّ مدًى تتأثر هذه العولمة بالحياة الغربية؟ فمنذ نهاية الحرب الباردة ونشوب حرب الخليج لم يعُد العدو شخصاً واضح المعالم، ربما الكراهية هى العدو.

أودُّ أن أختم مقالى بشعر "أندريه شديد" الكاتبة المصرية اللبنانية فى قصيدة بالفرنسية، حيث تقول:

بهذا الميلاد الذى منحنا العالم

بهذا الممات الذى يرتدُّ به راجعا

بهذه الحياة الأكثر نبضاً مما قد نتخيل

فإنك مهما كنتَ أنا أقرب إليك أكثر من كونى غريباً عنك

أندريه شديد (١٩٧٠ - ١٩٩١)

باريس: فلاماريون ١٩٩١م

الهوامش

(١) "الأمير الصغير": هى قصة للكاتب الفرنسى أنطوان دى سان أكسوبيرى (١٩٤٤-١٩٠٠). و قد تم التصويت لرواية الأمير الصغير كواحدة من بين أفضل كتب القرن العشرين فى فرنسا، وذلك فى الكتب التى اختارتها صحيفة لوموند. وتحقق هذه الرواية أعلى المبيعات فى جميع أنحاء العالم بأكثر من مليون نسخة سنويًا. وقد ترجمت إلى أكثر من ٢٣٠ لغة ولهجة وبيعت أكثر من ٨٠ مليون نسخة فى جميع أنحاء العالم، مما يجعلها واحدة من أكثر الكتب مبيعا من الكتب المترجمة من الفرنسية. تدور القصة فى ٢٨ فصلا تتراوح بين المتوسط والصغير. (المترجمة)

(٢) احتفال من القلب هو مهرجان للموسيقى الأيرلندية يقام فى مركز باربيكان - لندن - ما بين ٢٧ -٢٨ مارس و ٣-٥ أبريل ١٩٩٩.

(٣) ولدت أم كلثوم حوالى عام ١٩٠٤ فى إحدى قرى مصر. كان والدها مقرئا للقرآن الكريم، علمها فن الإلقاء عندما كانت طفلة وصحبها إلى مدينة القاهرة لتتدرب على الإلقاء والغناء وكانت فى تلك الفترة لا تزال فى سن المراهقة. بدأت فى تسجيل أول أسطوانات غنائية فى أوائل ١٩٢٦، كان نجاحها سريعا واستطاعت الهيمنة على المشهد الموسيقى المصرى فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. كانت أغنياتها تذاع بصورة دورية فى أول خميس من كل شهر، وأصبحت أم كلثوم مؤسسة قومية فى حد ذاتها وانتشر صيتها فى كل العالم الناطق بالعربية. بأسلوبها الذى تميز بالتكرار والآهات. كما كان لصوتها القوى المفعم بالمشاعر تأثير يسكر قلوب المستمعين. توفيت أم كلثوم فى عام ١٩٧٥ بعدما صارت أيقونة مصرية طيلة خمسين عاما، واستقبل الناس خبر وفاتها بحزن وأسى عميقين. تركت أم كلثون إرثا غنائيا يتضمن ٢٨٦ أغنية، لذا هناك نية لإنشاء متحف لأم كلثوم فى القاهرة. انظر فران لويد " فن المرأة العربية المعاصر" و "الحوار المعاصر" ص ١٧٧-١٧٩ لكتابة مى غصوب حول تمثال أم كلثوم المسمى "المغنية الأولى" ١٩٩٨.

(٤) تحليل بشأن "Waiting in the Future for the Past to Come" (إصدارات كوارتت، ١٩٩٣) - الإندبندنت. ٧ أغسطس عام ١٩٩٣.

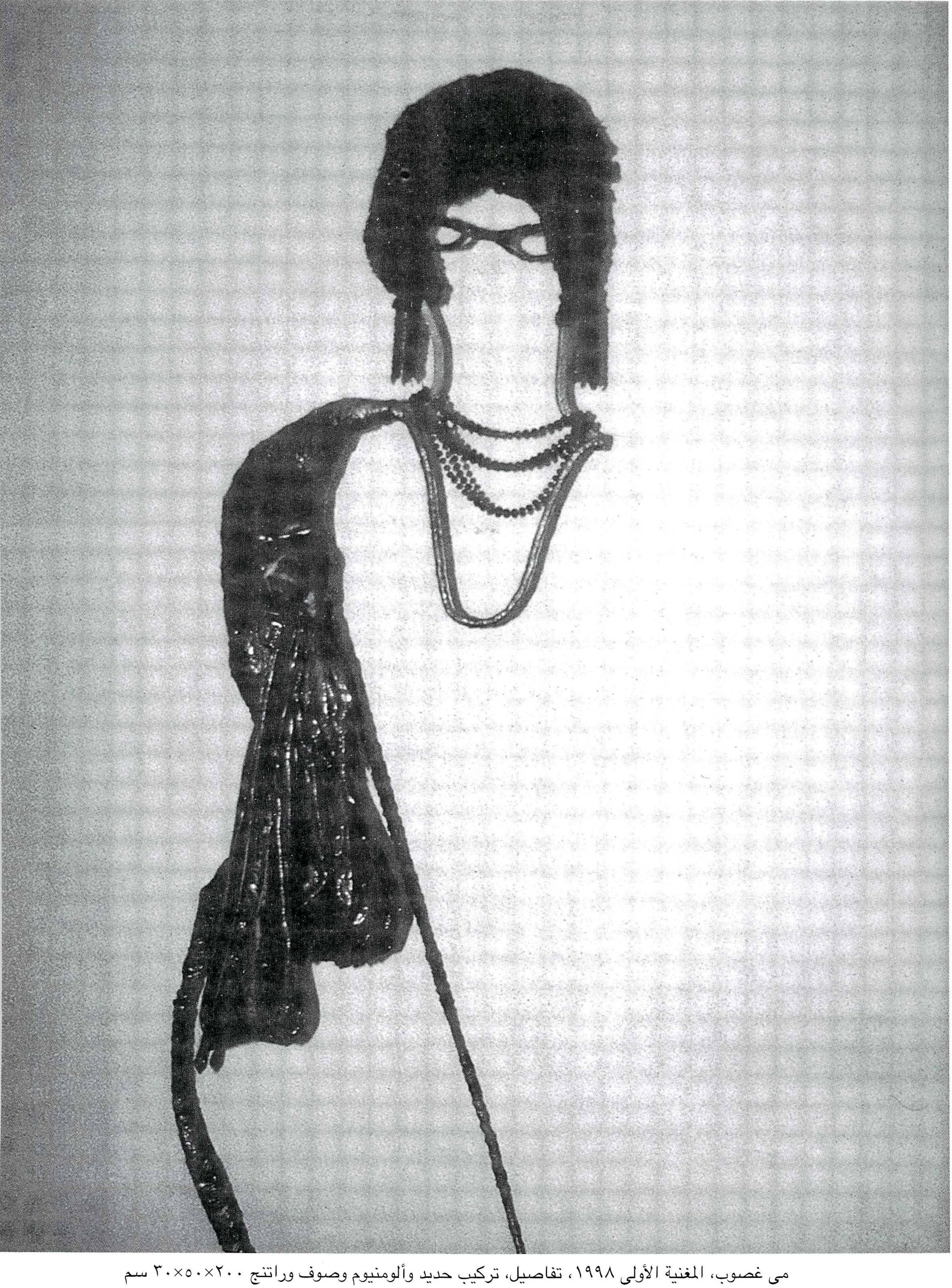
(٥) التايمز الأيرلندية، ٢٥ سبتمبر ١٩٩٣، "Waiting in the Future for the Past to Come" (إصدارات كوارتت، ١٩٩٣) بعنوان: شهرزاد بقلم دوروثى بنسن.

(٦) ألف ليلة وليلة، لشهرزاد هى رواية استحوذت بحكاياتها على انتباه زوجها وفضوله الملك شهريار. وظلت تؤجل شهر زاد موتها (حيث كان مصير كل امرأة يتزوجها الملك تموت فى الصباح بعد ليلة الزفاف)، ليظل فضوله لمعرفة ماذا سيحدث بعد الحكى. كان لصوت شهرزاد المبدع أداة سحرية فى إنقاذها من الموت.

(٧) حكم المسلمون إسبانيا (عرب وبربر) طيلة سبعمائة سنة: بالتتابع الأمويون (٧١١ - ١٠٣١ م)، الطوائف (١٠٣١ - ١٠٨٦)، المرابطون والموحدون (١٠٨٨ - ١٢٣٢)، والنصريون (١٢٣٨ - ١٤٩٢). وسميت الأرض الإسلامية الجديدة بالأندلس (الترجمة الإسبانية والاسم اللاتينى لإسبانيا). تمتعت شبه الجزيرة الأيبرية بثقافة فريدة اشتملت على المسيحيين واليهود والمسلمين: وتميزت فى ذلك الوقت بسماحة فوق العادة وبخاصة فى الفترة ما بين ٧١١ و ١٠٨٤ م. ازدهرت العلوم والأدب والفلسفة والفنون المرئية على نحو وسم حاضر راقٍ فى تاريخ الإنسانية.

(٨) كلمة "رأى" فى اللغة العربية تعنى وجهة نظر، وكانت الموسيقى التى تحمل هذا الاسم مرتبطة بموسيقى التمرد. ظهرت موسيقى "الراى" فى الجزائر فى مدينة وهران قبل نصف قرن عندما هاجرت بعض النساء القرويات للمدينة وبدأن فى الغناء عن الكفاح فى المدينة الكبيرة. ظلت موسيقى "الراى" ظاهرة موسيقية مختبئة فى الجزائر لفترة طويلة. وفى سبعينيات القرن العشرين، ومع إنتاج موالف الترددات الصوتية صارت موسيقى "الراى" مثل "البوب" يتغنى بها الشباب والشابات. ويتداخل متميز للصوت مع الإيقاع الممزوج بالكلمات الشعرية العربية وضربات الطبول الغربية، يتغنى "الراى" بموضوعات عدة قوبلت باعتراضات شديدة من قبل المتزمتين دينيا. وفى الجزائر حيث يمثل الشباب تحت ٢٥ سنة ٧٥٪ من سكانها وتمثل "الراى" موسيقى الشباب. وكان لها دورها فى تأكيد الهوية الجزائرية لفترة ما بعد الاستعمار التى تميزت باضطراباتها. وعلى الساحة الدولية، وجدت موسيقى "الراى" مكانها فى الضمير الموسيقى العالمى المتزايد، عالم ظاهرة القرع على الطبول. وولد الشاب خالد الذى يلقب بـ "ملك الراى" فى وهران عام ١٩٦٠ ويعيش الآن فى فرنسا، واحتل المسرح الدولى منذ عقد من الزمان، وكان أول مغن جزائرى يجعل من نفسه معنى عالميًا. كانت موسيقاه عام ١٩٩٢ "ديدى" أول أغنية باللغة العربية تحتل قمة العشر أغنيات الأكثر شهرة على خريطة البوب الفرنسى. وتميز غناه بروح حماسية.

(٩) كان العازف زرياب بن نافى عازف فى القرن التاسع عشر من العراق، وأجبر على العيش فى المنفى فى إسبانيا الإسلامية (فى مدينة كوردوبا). وانطلقت موسيقاه من هناك إلى الجزائر والمغرب من خلال العرب واليهود والإسبان الذين فروا من إرهاب محاكم التفتيش الإسبانية. كانت أداءات الرسامة، حورية النياتى، الفنانة الجزائرية التى تعيش فى إنجلترا، لأغانى زرياب جزءًا لا يتجزأ من عملها التركيبى. كان صوتها (الذى سمعناه فى مناسبة افتتاح معرض الحوار المعاصر لم يصاحبه آلات موسيقية) يحمل فى عمق نبرات إبداعات عبر القرون وتاريخ المنفى. تميزت حياة كل من زرياب ونياتى بالنفى.



مى غصوب، المغنية الأولى ١٩٩٨، تفاصيل، تركيب حديد وألومنيوم وصوف وراتنج ٢٠٠×٥٠×٣٠ سم

أجسادنا: مشرقنا وفننا

مى غصوب

جسد المرأة فى الفن! هل أدلف لعالم حزين أم عالم آسر ومثير!؟ لن أدع الخطاب السائد يطغى على نظرتى المتفرسة وبصيرتى، سأحاول رغم المستحيل، أن أسمح للصورة بأن توجه أفكارى ولن أترك الكلمات تنتصر على المشاعر، والمرئى، والنظرة المتفرسة. انظر إلى تلك اللوحة (شابات يزرن معرضا، شكل ٥-١)[١].



(شكل ٥-١)

عمر أنسى، شابات يزرن معرضا، ١٩٤٥

ألوان زيتية على لوحة قماش القنب، مقاس ٣٧× ٤٥ سم.

فهذه هى المرة الثالثة التى أتفحص فيها هذه اللوحة، وفى كل مرة تكشف عن ميادين جديدة للرؤية ومعانٍ جديدة لم أقف عليها من قبلُ. إذا كنتَ على علمٍ بهذه اللوحة، فمن فضلك لا تفصح عن مصدرها أو اسم مبدعها. تحملنى بعض الوقت. ففى هذه اللوحة تجد النساء منتشرات فى كل أنحائها. وتجسِّد الألوان الزيتية على القماش المرأة باعتبارها موضوعًا ينظر إليه، وكذلك باعتبارها مشاهداً وكائنًا يُختلس النظر إليه - إن استطعت استخدام التعابير الشائعة حاليا. والنساء فى هذه الصورة يجرى تصنيفهن لعدة تصنيفات بحسب طبقتهن وجغرافيتهن والألوان المستخدمة. هنا أيضًا نرى جسدين أنثويين عاريين تحدق فيهما النساء، والذكور الوحيدون المحيطون إما أصغر أو أقصر مما يلزم لرؤية العرى (الطفل الصغير) أو مُستغرقون فى الدردشة وفى مغازلة امرأة متأنقة تطغى على كل ما حولها بأنوثتها.

والنظرة الداهمة للمشهد هى لنساء عربيات بملابس تقليدية، ويأتى الفضول والرغبة فى استكشاف الجسد الأنثوى العارى الموصوف فى صورة ممن خبَروا الأجساد الأنثوية على الأقل فى أجسادهم. هل يقدم الفنان فكرة ما ترد عند النظر

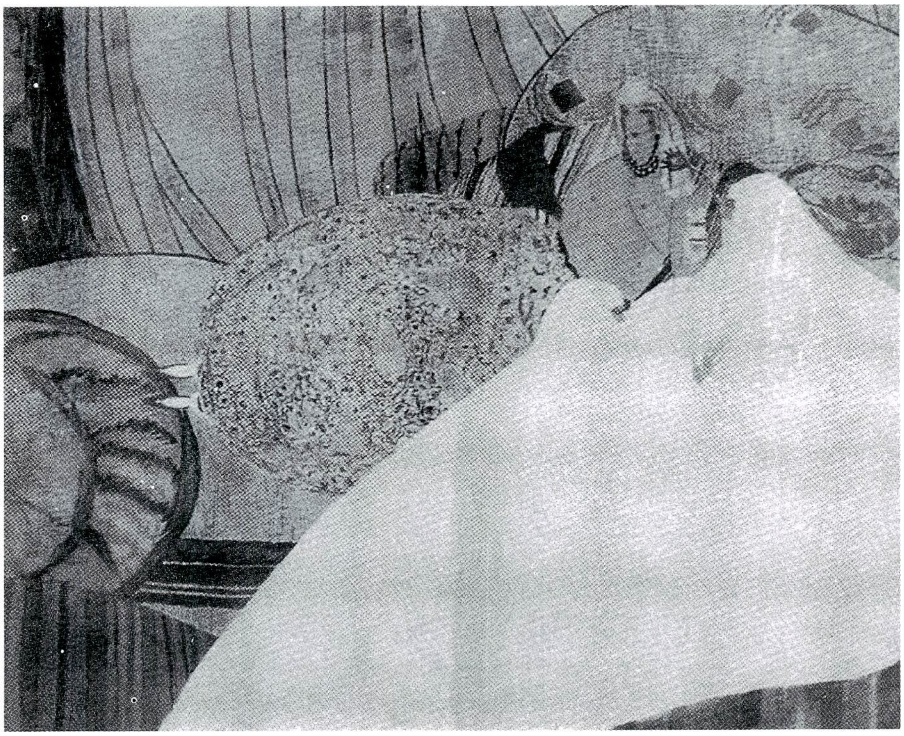
لأجساد النساء فى الفن كمقابل للنظر إليها فى الواقع؟ هل هؤلاء النسوة يشبهن فى أجسادهن جسدى النموذجين الواردين فى اللوحة؟ هل يغزون هذه الأجساد مثلما يقول بعض أنصار المرأة عندما يطالبون باستخدام عرى المرأة فى الفن؟

وبوسعى أن أستمتع بما ما يُسمّى "الموقف المتميز" باعتبارى مشاهدةً مما يتيح لى النظر إلى الناظرين، وقراءة قراءتهم ويمكن أن يكون وضعى الخاص هو وضع امرأةٍ تتحكم فى الحيز الذى يضم هؤلاء النسوة. كما يمكن لوضعى أن يدعى الحق فى أن أفعل ذلك لأننى امرأة وأننى عربية، أستطيع أن ألعب لعبة انتهازية لأقول للمرأة الغربية إنها لا تستطيع أن ترى اللوحة بالعيون نفسها والبصيرة نفسها والتاريخ نفسه. لكن ذلك تحديداً هو ما لن أفعله. وأتخيل أن أحد المستشرقين هو الذى رسم تلك اللوحة. ما الذى ستقوله أو ما الذى يمكن أن تشتكى منه عن انتهاك الجسد الأنثوى العربى بريشة المستعمر؟ ولنمضِ مع هذه القراءة. فالمجموعة من النسوة المحجبات تم نزع الطابع الإنسانى عنهن، حيث نراهن مجرد قطيع متشح بالسواد معروضات لمختلسى النظر كى يتخيلهن بشهوة. كما أنهن مقدمات لأعين المستهلك كى يستغرق فى النظر إليهن دون رؤيتهن. وقد أنزل الفنان المرأة ذات الرداء الغربى عند طرف اللوحة. وحتى وإن لم يكن لها وجه فإننا نرى جسدها. نساء عربيات محجبات ومجللات بالسواد وعاريات. أليس هذا هو ما نتهم به المستشرقين باختزالهم لنا فى لوحاتهم؟!

حسنًا، إن صاحب هذه اللوحة عربى. فهو فنان لبنانى الأصل، قدم هذا العمل فى فترة كان من الصعوبة بمكان عرض مثل هذه الأعمال العارية فى معارض الشرق الأوسط الفنية. إنه عمر أنسى (١٩٠١م – ١٩٦٩م)، حيث أنتج هذا العمل فى عام ١٩٤٥م.

وهنا تتراءى لى قراءةٌ مغايرةٌ تبدو أكثر رشدًا، بما تنطوى عليه من مفارقة ومعايشة بين حقب وقيم مختلفة جعلت من المجتمع اللبنانى مجتمعًا شديد التناقض. فاللوحة تشير للغرب والشرق بالفعل، لكن على نحو أكثر تعقيدا من مجرد التعارُض فى موازين القوى. من يمتلك القوة؟ ومَن يُعير اهتماما للفن المصور هنا؟ الشخصياتُ التقليدية أم المعاصرة؟

فما أود قوله هو أن تحليل هذه النظرة على اعتبار أنها خطاب، أو صانع للشرق من خلال الإلحاح فى تصوير "الآخر" هو فى الغالب تحليل اختزالىٌّ. نلمس هنا عدد من طبقات رؤية تتغربل من خلالها النظرة. ويُمكننا البرهنة على ذلك من خلال نموذج سبق تاريخه لوحة أنسى هذه، وهو عمل المستشرق ماريو سيمون فى عام ١٩١٩م.



(شكل ٥-٢)

ماريو سيمون، جارية، ١٩١٩، رسم بالألوان المائية، مقاس ٢٠×٢٦ سم.

وفيها نجده مفتونا بامرأتين مُتشحتين بالسواد، وتنظران إلى جسد أنثى عارية، وهنا نتساءل كيف يمكن لامرأتين مستورتين تماما على هذا النحو وبجوارهما أخرى عارية أن يُثيرا خيال رجل ما، خيالاً لا يميز بين الشرق والغرب؟

وبالمثل، إذا أردنا أن نتحدث عن الاستشراق فأين سنضع مارى حداد (١٨٩٥م-١٩٧٣م)، الفنانة اللبنانية الرائدة التى اشتهرت بلوحتها "البدوية عام ١٩٤٠م".



(شكل ٥-٣)

مارى حداد (١٨٩٥-١٩٧٣)، البدوية، ١٩٤٠

ألوان زيتية على لوحة من قماش القنب، مقاس ٣٦×٢٧ سم، مجموعة خاصة.

لقد جاء ذكر حداد فى كتاب عنوانه" ١٠٠عام من الفن التشكيلى فى لبنان" قدمته فنانة لبنانية أخرى هى لمياء شاهين، باعتبارها رسامة متميزة فى استخدام الألوان عندما قالت:

" البدويات (كما تصورهن) ذوات العمامة التى تعلو جبهتهنّ المزينة بالوشم، كالحوريات اللاتى تبدو الحيوية فى وجوههن بيضوية الشكل، وبشرتهنّ الناضرة الضاربة إلى السمرة مثل حبة التوت. وأيضا عيونهن الكحيلة الناعسة، وأجسادهن المحترقة البرونزية اللون، تشبهن الحيوانات البرية الجامحة التى تبدو متجرأة من نظرتها(٢)".

لدى رغبة شديدة فى إضافة شيء إلى ما سبق: لو جاء هذا الوصف والتعليق من قبل ناقد ذكر غربى على رسامة مستشرقة لصرخنا فى وجهه معترضين، ولهتفنا ضد اختزال الشرق فى فكرة أو جسد مثير، صنعته عقلية المستعمر الذكر، فما بالك باستخدام كائن أو حيوان جامح باعتباره إشارة رمزية للمرأة!

أرجو ألا تسيئوا فهمى، فأنا لا أدعى أن الشرق العربى لم يكن يرضخ للغرب، وأننا نعانى الكثير من الأحكام المسبقة والتشويه. بل ما أحاول التأكيد عليه أننا ما دمنا ندرس النظرة الفنية والرسم، فينبغى أن تتسع نظرتنا لتشمل معظم الطبقات التى تتخللها النظرة؛ فالتخيلات تنطوى على عدد لا حصر له من العوامل الدفينة، وهى أكثر عالمية من السياسات والمكونات الاجتماعية. والبشر فى النهاية متشابهون رغم المؤثرات المختلفة ورغم اختلاف الأجواء الاجتماعية والاقتصادية، والبشر أكثر قِدما بكثير من مجتمعات معينة نشهدها وندرسها.

لقد سمعتُ فى الآونة الأخيرة أكاديمياً مصرياً من صعيد مصر، يتحدث عن النوبيين، وأشار إلى أنه يتمُّ تصويرهم من وجهات نظر متعددة، وما النظرة الغربية إلا واحدة من وجهات نظر متعددة منها الغربية أو العربية أو النوبية أو النظرة حسب الطبقة أو الجنس. وزعم أن السبب وراء مهاجمة النظرة الغربية بالذات يكمن فى أنها محاولة للإلهاء وتوجيه الأنظار بعيدا عن تحاملاتنا الداخلية، وتشويهاتنا للنوبيين بدكانة لونهم وبعاداتهم وثقافتهم.

عندما انظر إلى رسومات مارى حداد وإلى لوحة (شابات صغيرات)[٣] أستشعر الصدق. ولأننى على يقين من حاجتنا للآخر، بقدر حاجتنا لاختراع الآخر حتى نصالح مخيلاتنا مع بيئتنا الاجتماعية؛ فإن هذا الآخر كان وسيظل دائما نتاج مواجهة حقيقته مع خيالنا ومفاهيمنا. هذا الآخر هو فريسة توافقنا وتنوعنا. قد تكمن موازين القوى وراء مفاهيمنا وتحاملاتنا تجاه الآخر لكن من زاوية مختلفة، إلا أنَّها فى كل الأحوال ليست المقياس الوحيد لتمييز الآخر. لقد تملكنى الخطاب مرة أخرى حتى نسيتُ نفسى، فلنعُدْ إلى الصور مرة ثانية، ونسمح لها بالحديث عن نفسها، قبل أن نبدأ نحن الحديث عنها.

لننظر إلى ذلك الإعلان الملصق الذى رأيته مؤخراً فى جامعة جورج تاون فى أمريكا.



(شكل ٥-٤)

ملصق فتاة حرب العصابات، جامعة جورج تاون، الولايات المتحدة.

هل نحن بالفعل نخاف من أجسادنا؟ هل نخشى أن تتعرى أجسادنا؟ هل غضبنا من اختلاس المستشرق الغربى النظر لأجساد الأنثى نابع من حس وطنى أم هو غضب نسائى؟ هل نكرر ما يراه رجالنا فى أنَّ هذا التعرى فيه هجوم على شرفهم؛ ذلك لأنهم يرون أن أجسادنا يجب أن تستتر وتتوارى عن أعين الناس، بينما تبقى فى متناول أيديهم هم؟ أم نحن واقعون تحت تأثير صوت بعض من نصيرات المرأة فى حركات حقوق المرأة المنادية بالمساواة بين الجنسين التى يكمن التزمت فى جوهرها؟

لقد سألت فاطمة مرنيسى ذات يوم: هل سبقَ أن سألنا رجالُنا عمَّا إذا كنا نريد أن تُعرض أجسادنا العارية فى لوحات فنية للمستشرقين قبل الشروع فى الشكوى بالنيابة عنا؟ ولكى أكون صريحة، فإن هناك قدراً هائلاً من الصور العارية للنساء تزعجنى بدرجة تتعدى بكثير ما يطرحه أىُّ خيالٍ حسىٍّ للمستشرق.

من زاوية مصداقية الأعمال الفنية، على سبيل المثال، فإنه مما يكشف الكثير النظر إلى صورة فى صحيفة لمضيفة فى مركز الفنون بلبنان الذى يحتفى "بفنوننا ومصنوعاتنا التقليدية".

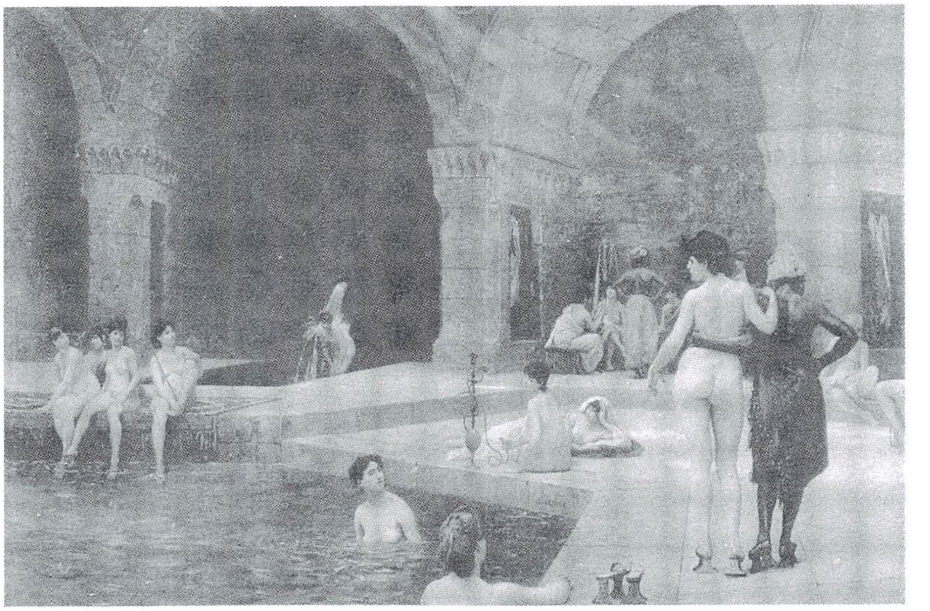


(شكل ٥-٥)

"مفتاح الشرق" - جريدة الحياة، ٩ أغسطس، ١٩٩٨ .

إذا كانت هناك جائزة تمنح لأكثر الأماكن التى تقدم شرقا مزيفا لربح هذا المكان هذه الجائزة؛ فالمرأة الشرقية لا ترتدى الطربوش، أمَّا هذه المرأة فلن تستطع أن تنظر إليها إلا نظرة جنسية، بشعرها المُنسدل على كتفيها بصورة مفتعلة. كما لا يوجد من يعزف العود بتسطيح يده على أوتاره، بالتأكيد إن هذه المرأة فى حقيقتها هى مجرد عارضة أزياء، تدور فى أرجاء المكان حاملة العود بدلا من العزف عليه، وتقول اللافتة باللغة العربية "هنا مفتاح الشرق"... أنا لن أكون بصدد ترجمة كلاشيه مبتذل تلو الآخر، فهذه الصورة شديدةُ الإساءة فى الواقع لسخافتها. لماذا لا يعترض إلا عدد ضئيل من الناس على هذه الصورة السلبية لهذه المرأة وعلى طريقة عرضها؟ هل لأنها ليست عارية؟ فنحن نحتاج إذن إلى معرفة الكثير حول تصوير جسد المرأة العربية، وينبغى ألا ندع أنفسنا نبحث فقط داخل عقل المستشرق ولوحاته الزيتية.

وهناك لوحة أخرى تبهرنى مع أنها قد تستشيط غضب الكثيرين ، إنها لوحة"الحمام العظيم فى بورصا ١٨٨٥م".



(شكل ٥-٦)

جين ليو جروم، الحمام العظيم فى بورصا، ١٨٨٥

ألوان زيتية على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×٩٦,٥ سم.

التى رسمها الفنان المستشرق الشهير (غير المعروف للبعض) جين- ليو جيروم. وقد رأيت الصورة تزداد سحرًا وفتنة منذ زيارتى جاليرى "تيت" فى أحد أيام الخريف، لأشاهد الأعمال الفنية المعروضة لمرشحى جائزة تيرنر. وقد شاهدتُ هناك فيلمًا لتاسيتا دين مصورًا داخل حمام للنساء فى المجر، وهو عمل فنى عظيم صنعته امرأة داخل حمام نسائى لا يوجد فى المشرق. وسمى الحمام جليرت على اسم الفندق الذى يقع فيه الحمام. ومن خلال لون الماء نرى أجساد النساء المستحمات وقد اكتسب لونه الأزرق المخضر وهو اللون نفسه الذى نراه فى حمام جيروم. ونرى النسوة مسترخيات منشغلات بأجسادهن فى العملين الفنيين. لكن هناك اختلافًا جوهريا: الأجساد السوداء، فى أعمال جيروم (كما فى لوحات عدة أخرى) ليست عارية. فهن كما هو أكثر اعتيادا، مكتسيات بالكامل. لماذا هذا الغضب إذن؟

هل تذكرون لوحة مانيه المسماة أولمبيا؟(٤) هل بسبب تناقضُ تحديد الأدوار والهويات يتسق مع تصوير المكتسيات أو غير المكتسيات فى أعمال أخرى؟ هل يمكن أن تكون تغطية الأجساد ذوات البشرة السوداء أشد إساءة من عرى ذوات البشرة البيضاء الصافية؟ فى طرح هذا السؤال أقول إن النظرة لا تكون أبدًا أحادية أو متفردة، كما لا يتعين علينا أن نفرض عليها هذه الرؤية الأحادية بغية تحديد هوية مغتصبة، وإلا نكون قد ارتكبنا جُرمًا أكثر بشاعة باغتصاب هويتنا نحن.

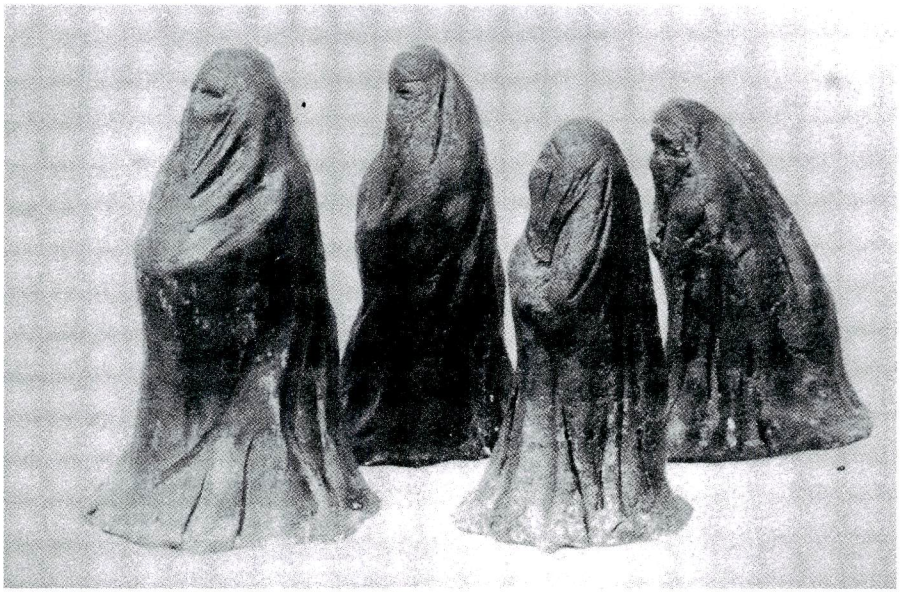
أنا على يقين من أن هناك كثيرين ممن يتحينون فرصة ليعبروا عن رفضهم، ومن ثم سيردون فورًا قائلين: إن تخليق صورة للشرق يُعدُّ نتاجًا لصور النسوة المرغوبات المحجبات ووسيلة مهمة أسىء بها طرح الشرق وتم تحويله إلى "آخر" مختبئ وصامت. ونذكر فى هذا السياق مالك علولة، وهو من أفضل مؤيدى "اختراع الشرق العربى" التصويرى. وله كتاب شامل وذكى بلا شك، وهو كتاب"حريم الاستعمار"، ومن المثير للدهشة أنه اكتسب شهرة على أنه عمل شهوانى (أو حتى

كتاب إباحى لطاولة المقاهى) وبخاصة (النسخة الفرنسية قبل تحولها لمادة أكاديمية من قبل مطبعة جامعية)(٥). لننظر مرة أخرى للصور التى يقدمها. مثال:



(شكل ٥–٧) "نساء مغربيات يتنزهن".
بطاقة بريدية استعمارية، ١١٢٩ مشاهد وأنماط –
نساء مغربيات يتنزهن – إديسيون جاليرى دى فرانس – الجزائر.

انظر بصدق واسأل نفسك: هل دائما ما نشعر بفضول شديد لكشف ما وراء هذا الحجاب؟ هنا أتحدث باعتبارى امرأة عربية. ألا نعود دائما وننظر لحركة هذا الحجاب داخل الجماعة؟ ما عيب هذا الفضول؟ ألم يُصنع هذا الحجاب ليقيم حاجزًا منيعًا بين جسد المرأة وبشرتها وبين نظرة الذكور إليها فى الساحات العامة؟ ألم يكن الغرض من هذا الحجاب إخفاء فردية المرأة عن المجتمع، وحبسها داخل أسرتها وزوجها فقط ؟ ويؤكد ذلك ما قالته لى إحدى صديقاتى من المملكة العربية السعودية من أنها لا تمانع على الإطلاق من ارتداء هذا الحجاب، ولكن لماذا لا تختار الألوان التى تفضلها؟ على ما يبدو أن الغرض من هذا الحجاب ليس فقط تغطية المناطق الخاصة للمرأة، بل محو تفردها فى أثناء وجودها فى الساحات العامة. هل هذا نتاج بطاقة بريد المستشرق؟ إن كل تقاليد الملابس ذات صلة ببعض الأعراف والاحتياجات الاجتماعية، سواء فى الشرق أو الغرب. فطراز الملبس رسالة ولغة وعلامة قوية لأول لقاء مع أى ثقافة.



(شكل ٥-٨)
مى غصوب "لا يزلن يستطعن الرؤية"، ١٩٨٦
تشكيل من الصلصال، ٢٠×١٠ سم لكل شكل.

وفى أول عمل نحت لى هو "لا يزلن يستطعن الرؤية" (شكل ٥. ٨)، ركزت على المرأة المحجبة بالكامل. (بصرف النظر عن جودة النحت؛ إذ إنه أول عمل لى)، وحاولت من خلاله جعل لغة الجسد تتحدث بالأصالة عن هؤلاء النسوة؛ حيث تستتر تعبيرات وجوههن. إننى أعلم جيدا أن كل واحدةٍ منهن لها شخصيتُها المتميزة والمختلفة عن الأخريات، ففيهنَّ المرحة والقوية والعجوز والرعديدة، لكنهن جميعًا فى ركب واحد، فهل خدعنا عمرُهن خلف هذا الحجاب؟ لقد أطلقت على هذه المجموعة من النسوة "لا يزلن يستطعن الرؤية" فى محاولة منى لتوضيح أن الحجاب ليس نهاية عالم المرأة.

وفقط عندما ذهبت إلى المملكة العربية السعودية مع صديقاتى، وقد كنتُ محجبة تمامًا مثلهن، أدركت حقيقة أنه ليس هناك صورة تستطيع بها خلق الآخر، فإنها لا تستطيع سوى تفسيره. فقد دخلنا أحد المحال التى تبيع هذه الأحجبة وغيره من أغطية الرأس، ورأيت النساء يستغرقن ساعة أو أكثر فى اختيار حجابهن من بين مئات الأحجبة المتشابهة. فقد كنَّ يفحصن أنواع القماش بدقة، ويتأملن أدق تفاصيل الحياكة، والاختلافات فى حوافِّ الرداء واللمسات الأخيرة فى حياكته.

وبالنسبة لى، وقد جئتُ من مكان بعيد، وأنا من بلد عربى لا يلتزم بهذا الحجاب، ومن ثم لم تكن تهم الفروق فى هذه التفاصيل، لكنها كانت مهمة بالنسبة إلى المرأة التى ترتديه. لكن البشر عامة، رجالاً ونساء، دائما ما يسعون إلى إيجاد فرقٍ ما يميز شخصيتهم وتفردهم فى كل موقف. هذا الشىء لا يستطع رسام أو مصور مستشرق أن يغيره، ولا يمكن لقمع داخلى- من قبل أصوليين- أن يغيره كذلك.

وفى هذا السياق، لا يمكننى أن أقاوم فكرة عرض صورة لامرأة تدخن من كتاب علولة بعنوان "فتاة تدخن".



(شكل ٥-٩)

بطاقة بريدية استعمارية، ، ٥٨٩ ربة بيت عربية.

لا أعرف ما إذا كانت هذه الصورة ملفقة أم لا؟ هل جرى تصويرها فى استوديو تصوير أم لا؟ حيث تظهر فى الصورة امرأةٌ قويةٌ لعوب، ليس لدى مانع أن أراها فى الواقع أو من خلال صورة، وهذه الصورة تؤكد أن كثيراً من مخيلات المستشرقين لا تقتصر فقط على الشكل العارى السلبى لجسد المرأة العربية (الشكلان ٥-١٠ و شكل ٥-١١).



(الشكل ٥-١٠)

سكة حديد المغرب- ملصق أعده إيى هوفيل، طباعة جورج فرير، توركونيج.



(الشكل ٥-١١)

بطاقة بريدية استعمارية، ٥٥ أنماط جزائرية، امرأة مغربية.

فقد صُوِّرت بعض النسوة فى أوج قوتهن وكبريائهن وهيئتهن. ربما نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول فى إقدامهن وما يبدينه من تحدٍ.

دعونا نتأمل الموقف من وجهة نظر عكسية، لنرى كيف نرى نحن الشرق، الغرب فى تصورنا الشعبى له. (فى هذا السياق، أشير إلى البطاقة التى طرحها علولة باعتبارها متاحة على نطاق واسع). لكى أرصد هذا الجانب لطريقتنا فى صنع الصورة فى الوطن العربى استخدم عادة أغلفة الكتب المصورة، حيث إنها توزع على نطاق واسع وتحظى بشعبية كبيرة. وإننى- على وجه الخصوص- أحب ذلك الغلاف الذى يصور الشاعر السورى نزار قبانى الذى توفى عام ١٩٧٨م.

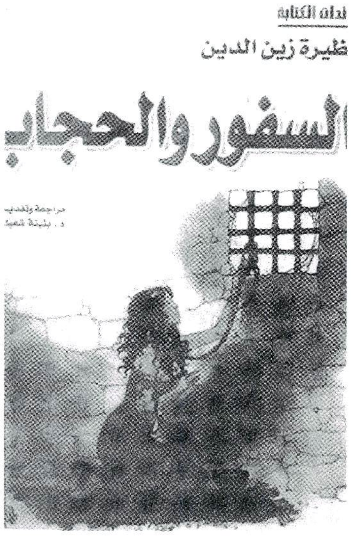


(شكل ٥-١٢)

غلاف كتاب، نزار - عاشق النساء بقلم أحمد زيادة.

إنه غلاف سيئ من الناحية الجمالية والإبداعية على حد سواء. فقد تمَّ تصوير المرأتين بأسلوبه الغربى، فإحداهما ذات شعر أشقر، والأخرى ذات شعر أسود، ويفترض أنهما تعبران عن الرغبة الجنسية وتقدمان باعتبارهما موضعًا للرغبة، ولكن بدا لى أن هذا غلافٌ فيه تورية، وأنا على يقين أن هذا ليس السبب وراء قبوله فى العالم العربى أو عدم اعتباره غلافًا مسيئًا.

وعلى النقيض من ذلك، يبدو أن جمهور كتاب آخر هو "السفور والحجاب" المنادى بتحرير المرأة"، والمكتوب بطريقة شديدة الانضباط والاعتدال، غير منزعج من الصورة الشهوانية الساذجة الموضوعة على الغلاف.



(شكل ٥-١٣)

غلاف كتاب "الحجاب والسفور" بقلم نظيرة زين الدين.

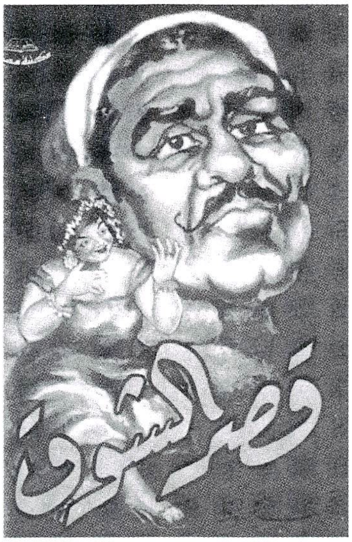
فصورة المرأة على هذا الغلاف توحى بتقييدها، بينما لا يبدو رداؤها عربيا! فثدياها بارزان من أطراف ثوبها، بلا مبرر مقبول، فما جنس القارئ الذى يُخاطبه هذا الكتاب ويمكن أن يجذبه؟ أيُّما كانت الإجابة، فالنتيجة تتعدى مجرد التعليق.

وعلى نحو مماثل، هناك عدد من الأغلفة الأخرى المطبوعة على سلسلة أعمال الأديب المصرى نجيب محفوظ (المولود فى عام ١٩١١م)، تلك الأعمال المنتشرة فى جميع أرجاء الشرق الأوسط، وتحظى بشعبية واسعة (الشكلان ٥,١٤ و ٥,١٥).



(شكل ٥-١٤)

غلاف كتاب "السراب"، ١٩٩١، بقلم نجيب محفوظ.



(شكل ٥-١٥)

غلاف كتاب "قصر الشوق" بقلم نجيب محفوظ.

وقد طلب منى أمينُ مكتبةٍ فى كمبريدج توفير إصدارات مختلفة لروايات محفوظ، فظنَّ زملاؤه الذين لا يعرفون اللغة العربية أنه يُريد شراء كتبٍ إباحية لهذه المكتبة المهيبة! أين يقع الشرق والغرب فى هذه النظرة أو النظرات؟.

وفى الختام أذكر لكم صورة أراها مُهينةً.



□ بيروت - «الحياة» - للبشر ايضاً في لبنان اسعار، اصبح من غير المخجل اعلانها. و اللافتة التي رفعت لمناسبة شهر التسوق، مثيلات في صفحات الاعلان في الصحف اللبنـ و«الشوبينغ» اعمى عيون من يجب ان يهولهم هذا الاعلان. فالمجتمع اللبناني سائر في كل الاتجـ وفي الوتيرة نفسها. وكثرة الطلب على «الانترنت» توازي تماماً سرعة العودة الى الغرائز الاصـ خصوصاً غريزة الاستعباد... والعبودية ايضاً (الصورة بعدسة علي سلطان)

(شكل ٥-١٦).

شهر التسوق (عرض خاص، شهر التخفيضات، تعال واحصل على خادمة سيريلنكية مقابل ١١١١ دولارا)

لافتة معلقة على الطريق - بيروت - ١٩٩٨ - جريدة الحياة.

لن أترجم سوى الإعلان الذى تحويه، وهى لافتة تظهر فى أثناء شهر التخفيضات الكبرى فى بيروت، وعرضت منذ سنوات قليلة. "عرض خاص بشهر التسوق... تسلم خادمة سيريلنكية بـ ١١١١ دولار فقط" هذا الاتجاه فى تصوير المرأة يجعلنى أصرخ غضباً.

الهوامش

(١) Jeunes Femmes Visitant Une Exposition.

(٢) لمياء شاهين: مائة عام من الفن التشكيلي في لبنان: ١٨٨٠ - ١٩٨٠ الجزء الأول - بيروت، لبنان: جاليري شاهين، ١٩٨٢، ص٨

(٣) Jeunes Femmes.

(٤) لوحة أولمبيا: هي لوحة زيتية رسمها إدوارد مانيه عام ١٨٦٣، مقاس ١٩٠× ١٣٠,٥سم، وحصلت عليها فرنسا من خلال اكتتاب عام ١٨٩٠، وهي الآن في متحف أورساي ديفوار ، باريس.

(٥) مالك علولة: حريم الإمبريالية، ترجمة ميرنا جوديش: Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986. First Published in 1981 as Le Harem Colonial: Images d'un sous- erotisme, Editions Slatkine, Geneve-Paris.



الفن الفلسطيني: تخيل الوطن الأم

تينا شيرويل[1]

وهوى على أرضه فى انفعال يشم ثراها
يعانق أشجارها ويضم لآلئ حصاها
ومرغ كالطفل فى صدرها الرحب خدا وفم
وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم
وأصغى إلى قلبها وهو يهمس همسة عتب
رجعت إلى؟
رجعت إليك، وهذى يدى
سأبقى هنا، سأموت هنا، هيئى مرقدى[2]

هذا الاقتباس مأخوذ من قصيدة "نداء الأرض" لفدوى طوقان التى تروى حكاية لاجئ فلسطينى صمم على العودة الى أرضه. وفيه صوِّرت أرض فلسطين على أنها امرأة فى دور الحبيبة، والعذراء، والأم.

فقد تبوأ تصوير المرأة على هذا النحو موقعا متميزا فى الأدب والفن الفلسطينيين بعد تشريد الفلسطينيين عن أرضهم عام ١٩٤٨. وفى هذه المقالة أتقصى تمثيلات المرأة عندما ترمز إلى الوطن الأم، فى الفن الفلسطينى عامة والرسم بشكل خاص.

والعمل الذى أنا بصدد مناقشته هو جزء تم اختياره من تجربة فنية لمجموعة فنانين لا يزالون يعيشون فى فلسطين التاريخية: الضفة الغربية وقطاع غزة والقدس العربية. وهنا يجدر بنا القول إن سكان الضفة الغربية، وقطاع غزة، والقدس، والقرى العربية داخل إسرائيل يتفردون بمكانة خاصة بين مجتمع الفلسطينيين، لكونهم داخل فلسطين، حيث فضلوا العيش صامدين على الأرض بدلاً من الحياة فى المنفى، ويبرز إدوارد سعيد هذه النقطة بالقول: "إن أهل الداخل موضع اعتزاز بوصفهم فلسطينيين، بالفعل هناك فلسطينيون يعيشون على الحافة، فى ظل السلاح، داخل الحواجز والقصبات، لذا يحق لهم ما لا يحق لبقيتنا"[3]. لكن هذا الضوء المُسلط على الضفة الغربية وقطاع غزة منذ الانتفاضة وعملية أوسلو أكد أن المجتمع الدولى والمفاوضين نسوا أساسا محنة اللاجئين فى لبنان والأردن والمهجر. مع ذلك يعيش الفلسطينيون فى الداخل شكلا خاصا من أشكال التشريد، يتعدى المعنى الحرفى للكلمة، فقد باتت فلسطين دولة بلا حدودة معروفة (على الرغم من أنه يلزم الإشارة إلى أن إسرائيل فى حالة ارتباك مستمر تجاه إعلان الرئيس ياسر عرفات لدولة فلسطين فى الرابع من مايو عام ١٩٩٩). فهى تجربة نزوح شعب، أناس شعروا أنهم لا يعيشون فى ما يتخيلونها أرض فلسطين ويريدونها أن تكون فلسطين، بل يحيون بلدا تحت الاحتلال الأجنبى[4].

وفى حين أن الذين يعيشون فى المنفى يحملون ذكرى أكثر ثبات عن فلسطين، ذكرى تدور عادة حول لحظة رحيلهم، نجد الفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال الإسرائيلى يشهدون التغييرات اليومية ويعيشون التمييز يوما تلو الآخر، وهو تمييز جعلهم غرباء فى وطنهم. أنا أتكلم هنا عن احتلال يفترض انتهاؤه بمجرد توقيع اتفاقيات السلام. لكن منذ تلك اللحظة أغلقت الضفة الغربية وصار سكانها عاجزين عن السفر لإسرائيل أو القدس، سواء لقضاء حاجاتهم أو العمل، بينما عمليات الاستيطان ومصادرة الأرض العربية مستمرة(٥).

ولما كانت أرض فلسطين مكانًا شهد احتلالات مختلفة ومتعاقبة بسببها لم يذق السكان قط طعم السيادة على الأرض، لذا فإن فلسطين هى فضاء متخيل من ناحية وموقعًا لتجربة حياتية واقعية من ناحية أخرى. وخلال سنوات التوتر التى سبقت حرب ١٩٤٨ بدأ الفلسطينيون يوظفون صورة المرأة الأيقونية باعتبارها استعارة للوطن. فكان الوطن يصوّر عروسا للنضال، كما مثلها عجاج نويهض، وهو كاتب مقالات من حيفا وعضو مؤسس لحزب الاستقلال فى قوله: أردنا خطوبة فتاة، مهرها باهظ الثمن، لكنها جديرة به، وهذا هو جوابنا: سنحارب من أجل عيونها(٦). وبعد ضياع الوطن عام ١٩٤٨، أصبحت استعارة فلسطين باعتبارها امرأة أكثر استعمالا فى الأدب والفن. وفى هذا السياق، هناك ثمة أهمية لتوضيح أن مثل هذه التمثيلات التى تخرج فى شكل رسم زيتى على القماش مثبت على إطار مستطيل لم تكن جزءًا من التقليد الفلسطينى المرئى. فالرسم على قماش القنب هو ممارسة مستوردة من أوروبا باعتباره شكلا من أشكال التعبير المرئى يعود لزمن أبعد بكثير. ولكن الفن فى فلسطين كان جزءا لا ينفصل من الحياة اليومية متخذًا شكل رسومات جدارية وأعمال سيراميك وزجاج وعرق اللؤلؤ والتطريز، التى تعرف كلها اليوم بوصفها حرفا يدوية. وقبل ١٩٤٨، كان معظم الرسامين فى فلسطين يشتغلون أساسا فى تنفيذ صور شخصية (بورتريه) لأفراد مرموقين أو أيقونات للكنائس والسياح. لكن ضاع الكثير من الأعمال الفنية فيما قبل ١٩٤٨ نتيجة الحرب التى أعقبها قيام دولة إسرائيل. لذلك، فإن كل من يحاول تجميع شتات تاريخ لزمن ما قبل عام ١٩٤٨، عليه أن يتغلب على ثغرات لا يمكن سدها لمواد فنية كانت يومًا تسلط الضوء على تطورات الفن الفلسطينى وممارساته. وكان معظم تلك اللوحات تُستدعى بالدرجة الأولى للأماكن الخاصة أو المؤسسات الدينية، وقد ضاعت عندما اضطر الفلسطينيون إلى الهرب من بيوتهم، حاملين معهم الضرورى فقط. فقد نُهبت أو اندثرت تحت التراب الكثير من البيوت من قِبل القوات الإسرائيلية عندما تهدمت أكثر من ٣٥٠ قرية وحولت حرب ١٩٤٨ ما يقرب من نصف الشعب الفلسطينى إلى لاجئين وهو ما يقدر بحوالى ٧٠٠٠٠٠ نسمة(٧).

ويدور النزاع بين الفلسطينيين والإسرائيليين حول دعاوى متعارضة تطرحها جماعتان قوميتان على رقعة أرض واحدة. لكن الفلسطينيين والإسرائيليين لا يخوضون هذا الصراع من مواقع متكافئة، فلدى إسرائيل جهاز دولة قوى تحت تصرفهم، بينما لم يملك الفلسطينيون هذا الجهاز قط. ومع بداية الاستيطان:

"شرع الإسرائيليون فى تنفيذ مشروع ضخم يهدف إلى التنقيب عن مخطوطات تاريخية أصلية فى الأرض. واستخدام الإسرائيليين التوراة دليلا لإعادة رسم خريطة الأرض وقاموا بإعادة تسمية المناطق، كما نظموا حفريات عن الآثار القديمة وبعثات استكشافية. وكانت غاية المشروع الصهيونى هى كشف وعرض جذور يهودية محضة، وإنكار أى أصول تاريخية عربية فى فلسطين(٨)".

وللأسف لا يزال هذا المشروع قائمًا حتى تاريخه.

وعلى ضوء ذلك، ليس من المستغرب أن يحتل تمثيل الأرض موقعا بارزا فى التعبير الفنى عند الفلسطينيين والإسرائيليين على السواء. وقد قامت الحلبة الثقافية فى الأدب، المسرح، السينما، الرقص والفولكلور بدور مهم فى تكوين رؤية للأرض، وجرى توظيفها بين الفلسطينيين والإسرائيليين بوصفها ساحة مهمة لصياغة وتكوين هويتهما القومية.

وكان الوجه الأكثر سوادا فى مشاريع إسرائيل لإعادة اكتشاف هويتها هو قمع كل أشكال التعبير عن الهوية الفلسطينية التى تشكل بطبيعتها تحديا مباشرا للميثولوجيا المؤسسة لدولة إسرائيل. واتخذ اضطهاد الفلسطينيين أشكالا لا تحصى، وطال كل نواحى الحياة اليومية من تداول البضائع بين أفراد الشعب الفلسطينى إلى حركتهم وبناء المساكن والمياه وتداول المادة الأدبية[٩] وبالمثل لم تكن الساحة الثقافية بمنأى عن القمع، لأن الثقافة هى أحد الفضاءات التى تخلق فيها الأمة صورة عن نفسها، وهويتها الجمعية، وخبراتها الحالية. فالفلسطينيون، كما تلاحظ" جولى بتيت" لم يكونوا يحيون ثقافة، بل كانوا يبتكرون بوعى توليفة ما تضم القديم والجديد لتشكل فى النهاية ثقافة مقاومة[١٠].

وقد أثارت الشعبية التى حظى الفن الفلسطينى من قبل الرأى العام الفلسطينى، ابتداء من منتصف السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، مخاوف السلطات الإسرائيلية[١١]. فقد أُغلقت معارض وصودرت لوحات لاشتمالها على مادة سياسية. وصنف الحكم العسكرى اللوحات على أنها منشورات، وبالتالى كانت تخضع لأنظمة الرقابة نفسها التى تخضع لها أى مادة مطبوعة أخرى. إذ يحظر الأمر العسكرى رقم ١٠١، المادة ٦، على سكان الضفة الغربية، طباعة أو نشر أى مطبوع أو إعلان أو بيان أو صورة أو أى وثيقة أخرى (تتضمن أى مادة لها مغزى سياسى) إلا بعد الحصول على تصريح من القائد العسكرى. وجاء تعريف كلمة "طباعة" ليشمل الحفر على الحجر والطباعة على الآلة الطابعة والاستنساخ والتصوير الفوتوغرافى أو أى شكل من أشكال البيان، أو التعبيرات التى تنقل رسالة ما، أو الأعداد، أو الرموز، أو الخرائط، أو الرسم، أو التصميمات الفنية، أو أى مادة مماثلة[١٢].

وفى هذه الأجواء كانت الأعمال الفنية خاضعة للرقابة، وكانت إقامة معرض تقتضى تصريحًا يمنحه الحاكم العسكرى الإسرائيلى الذى كان، فى أغلب الأحيان، يرفض منحه. كما كانت المعارض والفنانون ممنوعين من السفر الى الخارج. وكان الفنانون أنفسهم ضحايا التمييز بوقوعهم تحت وطاة الاعتقال أو بمنعهم من السفر. وكان من أشد مظاهر هذه العقوبات القانونية وطأة منع استخدام الألوان الأربعة للعلم الفلسطينى معا. فلم يكن بالإمكان وضع الأحمر والأخضر والأسود والأبيض على مقربة من بعضها بعضا فى أى عمل فنى[١٣].

لم يكن الفنانون فى الضفة الغربية وقطاع غزة مقيدين فى تعبيرهم الإبداعى بالأجواء التى أشاعتها السلطات الإسرائيلية فحسب، بل وبغياب البنية الأساسية الداعمة للفن فى الأراضى المحتلة. فحتى هذا اليوم لا توجد كلية متخصصة فى تدريس الفنون. كما يضطر الفنانون الراغبون فى تعلم مهنة فى هذا المجال إلى السفر إلى الخارج لتلقى تعليمهم. وكان الفنانون يدرسون غالبا فى مصر، أو العراق، أو التعلم داخل إطار النظام الإسرائيلى مثل سليمان منصور (المولود فى بيرزيت ١٩٤٧)، على سبيل المثال، وقد تخرج فى أكاديمية بتسالئيل للفنون فى القدس، التى كانت أول معهد فنى فى البلاد. وهناك آخرون ممن لم تتوافر لهم مثل هذه الفرص علّموا أنفسهم، أو تعلموا على أيدى أكثر الفنانين المحليين تمرسا. كما يواجه الفنانون غياب المتاحف التى تتوفر فيها التعبيرات عن التقاليد البصرية للثقافات الأخرى. وعلى الغرار نفسه كانت القيود المفروضة على الفنانين الفلسطينيين وصعوبة استيراد أعمال فنية من مناطق العالم الأخرى للقيام بمعارض جوالة فى الأراضى المحتلة، تعنى انقطاع الفنانين الفلسطينيين عن الحركات الفنية وتطور الفن فى مناطق العالم المختلفة.

وحتى مطلع تسعينيات القرن العشرين، لم يوجد معرض فني أو مركز فنون دائم لعرض الأعمال الفنية في الضفة الغربية أو قطاع غزة أو القدس. وكانت المعارض تقام في المدارس، أو الجامعات وقاعات الاتحادات الطلابية وغيرها من الأماكن المؤقتة. وكان لغياب صالات العرض تأثيره العميق على مجتمع الفنانين. فانعدام أماكن كهذه يعني صعوبة إيجاد جمهور من المشترين. فكان الفنانون يصارعون لإعالة أنفسهم ماليا. ورغم أن الجمهور كان عاجزا عن شراء أعمال فنية أصلية فإن تداول الصور المرئية واستهلاكها كان يجرى بوسائل أخرى – خاصة (الملصقات). وبحسب ما يقول منصور وتمارى، كان الناس يهرعون لشرائها ويعاملونها كما يعاملون التحف الثمينة[١٤] وكان بمقدور الملصقات أن تصل إلى الأهالي في القرى ومخيمات اللاجئين، بتكلفة زهيدة.

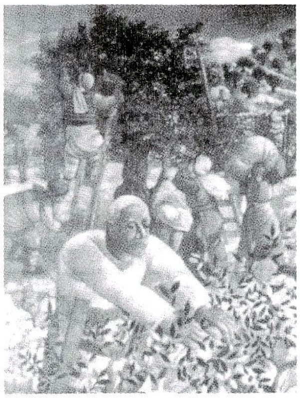
إن ما وددت استعراضه هنا هو السياق السياسي الذي جاءت من خلاله هذه الصور وتسلمناها. وفي هذا السياق، يحتل تمثيل الأرض موقعا مهما في الفن الفلسطيني، حيث صُورت الأرض على أنها مركز الهوية. وذهب ستيڤان دانيالس إلى أن الهويات القومية تستخدم مشاهد معينة من الطبيعة من داخل الأمة باعتبارها طريقة لإيجاد رمز يعبر عن أرض الوطن[١٥]. وفي حالة الفلسطينيين فإن القرية الفلسطينية والطبيعة والفلاحين هي التي قامت مقام الرمز الوطني. وتزامن التركيز على خلق صور القرى الفلسطينية مع إحياء التراث والفولكلور الفلسطينيين في أواخر السبعينيات حتى الثمانينيات من القرن العشرين. وحيث إن الأشكال الأكثر مباشرة للتعبير الوطني كانت محظورة، فقد شكلت القرية صورة مجازية مناسبة للهوية الفلسطينية. ولكن تم في مسار عملية تحويل القرية إلى رمز للأمة تنميط صورة القرية. إذ لا يجرى تصوير قرى معينة وإنما كل العوامل التي تدخل في تشكيل صورة مثالية للقرية، وهذا يشمل عادة مشاهد طبيعية للربيع المزدهر، وبعض البيوت التقليدية، وامرأة بالزى الفلسطيني التقليدي محاطة بأطفال، أو منهمكة بالأعمال البيتية مثل: الخبيز، وطحن القمح، أو الحصاد في الحقول.

وباستخدام صور القرى الفلسطينية والفلاحين الفلسطينيين كان بمقدور الفلسطينيين أن يعلنوا هويتهم كشعب له جذور تاريخية في الأرض، كشعب يعيش على هذه الأرض[١٦]. وهذه الطريقة في التصوير لم تكن اعتباطية، بل اعتمدت على الحقيقة الماثلة في أن السكان الفلسطينيين الأصليين كانوا في الغالب مجتمعات زراعية[١٧]. وشكلت القرى وفلاحوها صورة مجازية للأمة الفلسطينية مما مكن الفلسطينيين من التعبير عن خصائص الهوية الوطنية. وكان الفلاح رمزا للصمود والصبر، وهما صفتان اعتمدهما فلسطينيو الأراضي المحتلة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات كاستراتيجية سياسية للبقاء في الأرض رغم كل السياسات الإسرائيلية لتشريدهم بجعل حياتهم اليومية شاقة ومحاطة بالمخاطر. هذا الشكل من المقاومة انتفت فاعليته للفلسطينيين في الخارج، وكما تقول سويدنبريج فقد كان "الواجب الرئيسي للشعب الفلسطيني في الداخل، متخذا صورة فلاحين، هو الاستمرار في الصمود على الأرض واتباع توجيهات القادة وليست اتخاذ قراراتهم الشخصية[١٨]". وقداستمرت هذه الاستراتيجية في الضفة الغربية وقطاع غزة حتى اندلاع الانتفاضة الشعبية التي اجتاحت الأراضي المحتلة في عام ١٩٨٧.

تستخدم صورة الفلاح في سياقات معينة في الخطاب القومي عندما يستلزم الأمر صورا تؤكد استمرارية الماضي والقيم المحافظة. ولكن في أثناء عملية إضفاء قيمة كبيرة على الفلاحين وتحويلهم لرمز قومي للمقاومة كانت التفاصيل التاريخية والاختلافات تُقمع وبذلك يصبح الريف موضوعات وليس أشخاصًا تشارك في التطور التاريخي[١٩]. ونادرا ما نجد أن هناك أي إشارات إلى الإجحاف المتزايد الذي كان يعانيه الفلاحون في أثناء الحكم العثماني عندما كان فائض

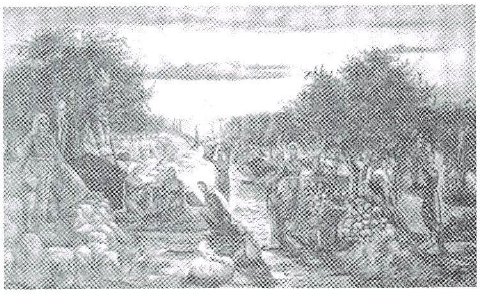
إنتاج الأرض الزراعية مطلوبا فى الأسواق الدولية ومن ثم زاد استغلال الريف[٢٠]. وصورة القرية فى العديد من اللوحات هى صورة انسجام ومساواة. وعملت هذه المدن الفاضلة الريفية التى تبدو راسخة فى إطار أزلى أو عصر ذهبى مبهم على طمس التحولات الاجتماعية التى مرّ بها الفلاحون منذ تغيير قوانين الإصلاح الزراعى فى أواخر العصر العثمانى إلى مصادرة السلطات الإسرائيلية لأراضيهم فى الوقت الحاضر. ومع هذا فإن مشاهد الطبيعة فى أرض الوطن تعمل على خلق صورة مُرضية عن الماضى. أما إشارات الحداثة المتمثلة فى ثقافة السلعة والتغيرات التى صنعها الاحتلال الإسرائيلى فهى غير مُمثلة. ومثل هذه الصور تربك الصورة النمطية لدفء الوطن.

وتمدنا صور القرية والمجتمع الريفى بنموذج لتصوير المجتمع والفنانين الفلسطينيين بطرق متنوعة. فعلى سبيل المثال، فإن الفكرة الأكثر استخداما فى الرسم هى صورة حصاد إنتاج الأرض. ذلك أن جمع الزيتون موضوع شائع يتضح فى أعمال الفنان الذى يعيش فى القدس سليمان منصور.



(شكل رقم ٦-١)

سليمان منصور، جامعو الزيتون، ١٩٨٨ .



(شكل رقم ٦-٢)

سعيد حلمى، جمع ثمار الزيتون، ١٩٩٣ .

إن لوحة حلمى "جمع ثمار الزيتون، ١٩٩٣ مكتظة بالنساء اللاتى يرتدين ملابسهن التقليدية وتعملن فى حقل به عدد هائل من بساتين الزيتون غارقة فى ضوء ذهبى تعطى انطباعا بغزارة الإنتاج الزراعى. ولوحة سليمان منصور (١٩٩٠، شكل رقم ٦-٣).



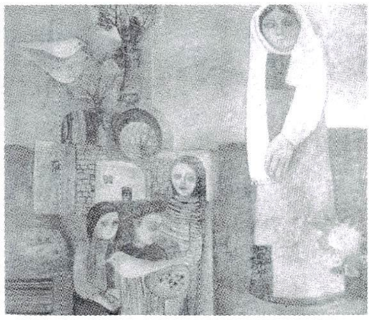
(شكل ٦-٣).

سليمان منصور، "القرية تستيقظ"، ١٩٩٠ .

تصف استيقاظ القرية (أفراد القرية وكل فرد منهم منشغل بنشاط ما) مثل: حصاد الأرض، وجنى الثمار، والاحتجار وما إلى ذلك. ويظهر الرجال والنساء ينطلقون من مركز القرية - جسد المرأة - ويبدو عليهم الحماس لمارسة نشاط ما. ويمكن قراءة هذه اللوحة، التى رُسمت فى النصف الثانى من الانتفاضة، بعدة قراءات. فهى تتناول مسألة روح الاعتماد على النفس التى نمتها الانتفاضة. فالانتفاضة التى تعنى الصحوة وهز المياه الراكدة تتناقض مع استراتيجية سياسة الصمود السابقة التى تبقى على الوضع الراهن والبقاء فى الأرض. وكلا الاستراتيجيتين ترسمان تصويرات ريفية لتعبر عن وضعيتهما.

وتثير الانتفاضة المقارنة مع تمرد الفلاحين خلال ثورة ١٩٣٦. وتم التعبير عن فكرة الاعتماد على النفس عن طريق مقاطعة البضائع الإسرائيلية، والإنتاج المحلى للمواد الغذائية، واستعمال الخدمات العربية الفلسطينية فقط. وكانت لجان محلية فى كل قرية ومدينة مسؤولة عن إدارة شؤون القرية ورفاهيتها[٢١]. وتندرج لوحات سليمان منصور فى إطار الرمزية القومية. فالقرية لدى منصور هى عالم مصغر، ومجتمع مثالى يرمز كل فرد فيها إلى دور معين، حيث تساهم هذه الأدوار مجتمعة فى حياة المجتمع ورفاهيته. وباتساع منظور الرؤية، يمدنا هذا النظام المجتمعى بأمثولة للأمة ولنسيج مجتمعى متكافل. ومن ثم، تمثل القرية نموذج الأمة ونموذج المجتمعات المحلية الحميمية.

لقد بات التركيز على تمثيل القرية الفلسطينية يحدد الخطوط العامة لتصوير الأرض التى تظهر من خلال هذه الأعمال الفنية بوصفها أمة وأرضا محلية على وجه التحديد. ونادرا ما يجد المرء لوحات تصور مناظر بانورامية مفتوحة، بل مناظر طبيعية مأهولة فى الأساس ومتمحورة حول القرية والعمل الزراعى أو البيت الريفى. مثال ذلك، لوحة نبيل عنانى (ولد فى عام ١٩٤٣)[٢٢] بعنوان "القرية الفلسطينية" (١٩٧٩، شكل ٦-٤).



(شكل ٦-٤)

نبيل عنانى، "القرية الفلسطينية"، ١٩٧٩ .

وفيها تمثل المرأة موضوع اللوحة الرئيسى، ويتراجع بيتها فى خلفية اللوحة وتقف بلا حراك تراقب أطفالها. وتعمل الخطوط التى استخدمها الفنان على خلط جسدها بالخلفية الممتدة. وقد صارت عادة لدى الفنانين الفلسطينيين استبعاد الشخصيات الذكورية من تصويراتهم للقرية واستبدالها بمجتمع من النساء والأطفال. لذلك يقف المشاهد موقف الوصاية الأبوية، حيث يطالب بالاهتمام بالنساء الوحيدات وأولادهن، وفى الوقت نفسه الاهتمام بالقرى، حتى يصون فلسطين ومستقبلها.

ولهذا وفر موضوع القرية والفلاحة شاشة عرض يسقط من خلالها الفنانون مخيلاتهم بشأن ماضى فلسطين ومستقبلها، ولذا فإن تمثيل القرية خاضع لتأويلات مختلفة. فعلى سبيل المثال، تم استخدام القرية كوسيلة لتصوير صورة فردية خاصة لفلسطين كما يتضح فى لوحة نبيل عنانى (القرية الفلسطينية، ١٩٨٩ شكل ٦-٥).



(شكل ٦-٥)

نبيل عنانى، "القرية الفلسطينية"، ١٩٨٩ .

ولا يزال موضوع اللوحة هو القرية حيث تقف أسرة فى المقدمة. والطريف أنه لا يظهر فى اللوحة أى أعضاء آخرين فى هذه القرية، وأن الشخوص مصورة كأناس جالسين لأخذ صورة فوتوغرافية. وفى صورة أخرى بعنوان "الفلاح" (١٩٨٩) لطالب دويك (ولد فى عام ١٩٥٣)[٢٣] (شكل ٦-٦)، يجلس الفلاح مسترخيا أسفل شجرة ويظهر بيته فى الخلفية وكلاهما يمثلان صورة لبانوراما تنتشر فيها الممتلكات الخاصة والأسر، ولكن كل واحدة مستقلة بذاتها وفلسطين مُتخيلة فى صورة شخص ينعم بالراحة والأمان.



(شكل ٦-٦)

طالب دويك، الفلاح، ١٩٨٩ .

كما تمثل لوحة دويك بقوة خصوصية حياة القرية، حيث يركز على بيت أحد الأشخاص ومساحة خاصة له. قد يزعم أحدهم أن هذا المشروع يتخذ الشكل المادى فى الرؤية المعاصرة لفلسطين، حيث قام العديدون بإنشاء أراضيهم وبيوتهم المثالية فى البلد. وتكشف مدينة فلسطين الفاضلة نفسها كحلم محافظ "بيتى جنتى" فى الفردانية. أما الفيلات العديدة التى أُقيمت على طول الضفة الغربية فتشهد لهذه الأيديولوجية القائلة بأن المعمار ليس جزءًا من المجتمع، بل إن كل شخص هناك قام برسم جنته الخاصة فى فلسطين من خلال منازل محلية.

إن ما يتجلى فى اللوحات التى أنا بصدد مناقشتها حتى الآن هو مركزية المرأة الفلاحة الفلسطينية فى العديد من اللوحات، كما تشكل النساء الفلاحات الموضوع المركزى لهذه الأعمال. وهن مصورات فى الأرض، يقطفن الزيتون واللوز ويحصدن القمح، أو يحملن منتوج الأرض (عبد المطلب البيان - ولد فى عام ١٩٤٧)[٢٤]، لوحة "الحصاد" (١٩٩٠، شكل ٦-٧)



(شكل ٦-٧)

عبد المطلب البيان "الحصاد"، ١٩٩٠ .

لقد باتت الفلاحة الفلسطينية بلباسها التقليدى رمزًا للهوية الوطنية أكثر من أى عضو آخر فى المجتمع، كما يحفر وجودها فى الأرض هويتها الفلسطينية. وصار زى الفلاحة الفلسطينية التقليدى المطرّز هو العلامة المميزة للهوية القومية. وبعد ضياع الأرض صار زى المرأة الفلسطينية الفريد وسيلة لرسم خريطة فلسطين. ويشير شكل زى المرأة لهويتها الريفية بتطريزاته المميزة، وهو الزى الذى لا تزال ترتديه النساء الفلسطينيات حتى الآن داخل القرى.

كذلك فإن المصنوعات اليدوية من البيت الفلاحى وعالم المرأة مثل أوانى الطبخ والسلال والجرار وظفت بوصفها من مواضيع التراث الفلسطينى، وعرضت فى المتاحف والبيوت على حد سواء، فى حين أن أشكال التطريز يعاد الآن إنتاجها فى مجموعة من الأشياء مثل الصدريات والشباشب والحقائب اليدوية والمحافظ والمرايا وأغطية المخدات، وبذلك توسع دلائل الطابع الفلاحى وتتيح فرصة استهلاك هذه الهوية وعرضها كجزء من الحياة المدينية الحديثة اليومية. لقد أصبحت صورة الفلاحة الفلسطينية ومحيطها وأشيائها أحد الفضاءات الرئيسية التى يأتى تصور الوطن من خلالها.

فى خضم الإعراب عن الهوية الوطنية[٢٥] تُمثل المرأة (والأشياء المحيطة بها وممتلكاتها) باعتبارها حاملة الأصالة الثقافية بامتياز. فقد اعتبرت بحفاظها على تقاليد نمط حياة الماضى من خلال لباسها وطبخ الأكلات التقليدية أقرب إلى الأرض. وتم تصويرها كموقع لا يزال فيه الماضى حيا وقابلا للإنتاج من جديد. كما حدث تأنيث متزايد للعمل الزراعى فى الأراضى المحتلة، لأن قطع الأراضى الصغيرة لم تعد كافية لإعالة الأسر، فراح الرجال يبحثون عن عمل فى إسرائيل، لذلك أخذت المرأة على عاتقها عبء العناية بالأرض فى غياب الزوج، الأمر الذى عزز الربط المجازى بين المرأة والطبيعة والأرض[٢٦]. ورغم إعلاء قيمة المرأة فى التصوير القومى بوضعها فى المركز، كما تذهب دينس كانديوتى، فإن هذا يحدد أيضا الخطوط العامة للأدوار التى تضطلع بها المرأة فى خدمة الأمة[٢٧].

لقد صادر الفنانون والشعراء وفرق الرقص الشعبى شخصية المرأة الفلاحة، للتعبير عن فكرة الوطن الفلسطينى وطرحها، فأضفوا بذلك هوية النوع الاجتماعى على الوطن. وإذ يصبح الوطن أنثى، فإنه يتم تصويره عادة باعتباره شخصية الأم. ويذهب غسان حاجى إلى أن استخدام الأم بوصفها رمزا للأمة يبرز خصائص الأمة بوصفها الرؤوم الحنون، الراعية الحامية، وطن الراحة الجسدية والأمان[٢٨]. وفى الأدب الزاخر بتجربة المنفى والاغتراب وضياع الوطن، يرتقى حب الأرض إلى حب الأم وأحيانا ينزلق إلى حب حسى بصفة خاصة، ربما فى إحالة إلى العلاقة المبهمة بالأم، حيث المنفى الأول هو النفى من رحم الأم.

وفى الفن المرئى صور مماثلة، والألم الآتى من الابتعاد عن الوطن الذى يتم التعبير عنه حرفيا، مثلاً فى: عمل بعنوان "برغم الألم" (١٩٨٤، للرسام على أصهب (المولود فى ١٩٥٦، شكل ٦-٨)[٢٩].



(شكل ٦-٨)

على أصهب، "برغم الألم"، ١٩٨٤ .

حيث يفقد ثدى الأم ملامحه ويتفكك شكل الجسد ليأخذ شكل خريطة أو تضاريس، بينما تظهر يد من أسفل تقبض على مجرى اللبن. وفى لوحة نبيل عنانى الأمومة (١٩٧٩).



(شكل ٦-٩)

نبيل عنانى "الأمومة"، ١٩٧٩ .

يختزل المشهد إلى طوق من الكروم. وقد أبرز زى الفلاحة تطريزاتها المميزة (التى تشير إلى هويتها القروية) واستبدلت بالألوان الرئيسية للعلم الفلسطينى. وبالتالى فإن الأم ترمز إلى أرض فلسطين وتجسدها من خلال دورها كأم ومن خلال حيز جسدها على السواء.

ومن الموضوعات الأخرى الأثيرة عند الفنانين، صور أمهات يحتضن أطفالا. يمكن قراءة ذلك على أنه جزء من الخطاب القومى الذى تُعتبر المرأة فيه مسؤولة عن إعادة إنتاج الأمة، وبذلك يتم إسباغ أهمية سياسية على خصوبة المرأة وتحويل قدرتها على الإنجاب إلى التزام وطنى، حيث إن أكثر أدوار النساء أهمية خلال الصراع الوطنى هو أنهن حاملات للأطفال(٣٠). فالنساء لا ينجبن جيل المستقبل فحسب، بل يتحملن مسئولية إعادة رسم حدود الأمة أيضًا(٣١). ويتم إنزال جسد المرأة إلى مقر لعفة الأمة. إذ إن خطابات القومية تقوم أساسا على أفكار الإقصاء والإدماج، وبالتالى فإن صيانة جسد المرأة والسيطرة عليه يصبحان ضروريين للحفاظ على هوية الأمة وأصالة نسبها.

كما تُناط بالمرأة مسؤولية تربية الأطفال على حب الوطن لتنجب بذلك جيلا من المناضلين وبناة الأمة. ولوحة سليمان منصور (القرية تستيقظ) التى سبق ذكرها (شكل ٦-٣) تصوّر تقسيم هذا العمل. فالفلاحة الفلسطينية تكتسب أبعادا هائلة متآلفة مع سفح الرابية وعمارة القرية، ساقاها منفرجان لتمكين الأمة من الانطلاق من جسدها. وهى نفسها تؤدى دورا سلبيا بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى فى اللوحة التى تمارس كلها نشاطا إنتاجيا من نوع ما. وتذهب نهلة عبدو إلى أن عبء إعادة إنتاج الأمة لا يقع على عاتق النساء جميعا بالتساوى بل يميل إلى أن يكون من نصيب القطاعات الفقيرة من المجتمع، أى سكان القرى ومخيمات اللاجئين الذين لديهم عائلات كبيرة(٣٢). وأبناء هذه العائلات هم الذين يقدمون التضحيات وهم الذين ينخرطون فى النضال الوطنى. لكن العائلات الكبيرة ليست شيئا انبثق مع ميلاد القومية، بل تمتد جذورها فى المعايير الاجتماعية للفلاحين الذين يعنى تعدد الأولاد لديهم المزيد من المزارعين والموارد الاقتصادية وأيضًا توفير الأمن للأكبر سنًا. وخلال سنوات الاحتلال الطويلة حين لم تكن هناك حكومة تحمى الفرد كانت العائلة هى الشكل الرئيسى للأمن والحماية.

وقد أجرى فى السنوات الأخيرة عدد لا حصر له من الدراسات حول القومية التى انصبت على تفكيك الطابع النوعى للخطاب الوطنى وركزت على نحو خاص على تسييس دور المرأة الإنجابى حيث يُطلب من المرأة إنتاج أمة[٣٣]. ومن ثم، صار جسد المرأة طرفًا فى حلبة الصراع كما صار هدفا للهجوم لاعتبارها المنتج للأجيال اللاحقة للفلسطينيين. والمثال الواضح هنا هو إطلاق الجنود الإسرائيليين الغاز المسيل للدموع على مناطق ضيقة ضمت نسوة حبالى. وكما هو معروف فإن التأثير الضار للغاز المسيل للدموع على الحامل قد يسبب إجهاضها[٣٤]. وبالمثل، لا يمكن إنكار استهداف جسد الرجال والجروح التى عانوا منها. فقد تعرض الرجال دومًا للعديد من أشكال التعذيب فى السجون الإسرائيلية وقضوا فيها سنوات طويلة وواجهوا صعوبات فى الانخراط مرة ثانية فى المجتمع[٣٥].

لقد امتدت أعمال المرأة المنزلية خلال الانتفاضة إلى المجال العام عندما أصبح الخط الفصل بين الفضاءات العامة والفضاءات الخاصة باهتا، عندما صارت جميع نواحى الحياة هدفا للجنود الإسرائيليين. كانت عناية المرأة تنصب عادة على عائلتها، لكن باندلاع الانتفاضة، كما تشير كارول باردنستين[٣٦]، اتسع تعريف حدود الدائرة المباشرة المشمولة برعايتها وباتت المرأة تضطلع بدور أكبر فى الحياة العامة وتقوم بأدوار مساندة خطرة تهدد بالأذى والسجن. إذ كانت المرأة تُرى وهى تحمل الحجارة إلى الشباب وتحميهم من الاعتقال، كما فى لوحة بعنوان "من الانتفاضة" (١٩٨٨) التى رسمها هاشم كلوب (ولد عام ١٩٥٧)[٣٧].



(شكل ٦-١٠)

هاشم كلوب، "من الانتفاضة"، ١٩٨٨ .

كما كانت تنظم توزيع الطعام وتوفير الرعاية الصحية للتجمعات السكانية خلال فترات منع التجوال وترفع المذكرات مطالبة بالإفراج عن السجناء[٣٨].

ربما يعد جواد المالحى من الرسامين القلائل الذين لم يقدروا دور الأم (ولد عام ١٩٦٩) فى مخيم شوفهات بالقدس[٣٩]. ففى لوحة "بداية النهاية" (شكل ٦-١١، عام ١٩٨٨).



(شكل ٦-١١)

جواد المالحى، "البداية والنهاية"، ١٩٨٨ .

نجد امرأة تئن من مخاضها وهو ما يتناقض على نحو صارخ مع ما يقدمه منصور لصورة أنثى ضخمة تنجب أمة دون أى انفعال. لقد احتلت المرأة فى أثناء الانتفاضة دور أم للشعب كافة. كأن الأطفال أبناؤها، فالأم تتم مساءلتها باعتبارها أم للأمة كلها. ويجرى تصوير دورها فى التنشئة فى لوحة (أبناء المخيم - شكل ٦-١٢) لهاشم كلوب، والتى تمثل فيه المرأة باعتبارها حامياً لكل الأطفال بردائها وجسدها.



(شكل ٦-١٢)

هاشم كلوب "أبناء المخيم"، ١٩٨٧ .

وفى الكثير من المناسبات استخدم الفنانون العلاقة الطبيعية بين الأم والابن لتصوير العلاقة الأكثر شمولا بين الأمة وأبنائها التى تعرب عن أحزانها عند فقد أى منهم فى أثناء الكفاح من أجل الوطن[٤٠]. وكانت أسمى آيات التقدير تمنح إلى أم الشهيد التى قدمت التضحية التى لا تضحية بعدها بنذر ابنها للقضية الوطنية. أو كما أعلن بيان صادر عن الانتفاضة "لتبتهج أم الشهيد رافعة صوتها مرتين، مرة يوم سقط ابنها شهيدا ومرة يوم إعلان الدولة"[٤١].

وفى تصوير الشهادة يتم الحديث عن الشهيد بوصفه عريسا وموته يُعد عرسا، وتعتبر أرض فلسطين عذراء تنتظر من يخصبها، ودم الشهيد هو الذى يصنع ميلاد الأمة. وفى هذه الصورة البلاغية يتم دغم دور المرأة فى إعادة إنتاج الأمة. فعمل الذكور هو الذى يخلق الأمة لأن المرأة بوصفها رمز الأرض تكتسب هنا دورا سلبيا. وهذا ما يتجلى فى إحدى لوحات فايز الحسن بعنوان، عرس الشهيد ١٩٩٢.



(شكل ٦-١٣)

فايز الحسن "عرس الشهيد"، ١٩٩٢ .

الذى يصور الشهيد بلباسه الأبيض وكأنه يُقدَّم قربانا إلى امرأة عملاقة يخفق وشاحها فوق الأرض. وفى عمل من أعمال محمد أبو ستة (ولد فى عام ١٩٥٤)[٤٢] بعنوان "عروس الانتفاضة".



(شكل ٦-١٤)

محمد أبو ستة "عروس الانتفاضة"، ١٩٨٩ .

يغطى جسد العروس بصور الشباب الملثم، فيما يجمع وشاحها بين الكوفية ذات اللون الأسود والأبيض[٤٣] وتاج من الحجارة[٤٤]. هكذا يُنقش حيز جسدها بشعارات الانتفاضة، أو لعل من تلبس صور الشباب على جسمها هى الأرض البكر التى يضحى الشهداء بحياتهم من أجلها؟

لكن الشهادة تُمثَّل فى ضوء مغاير فى لوحة جواد المالحى ١٩٩٠.

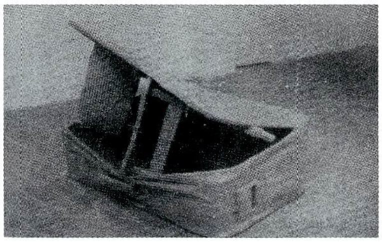


(شكل ٦-١٥)

جواد المالحى، "العروس"، ١٩٩٠ .

"العروس". ومرة أخرى تظهر فيها هيئة لامرأة عملاقة على لوحة من قماش القنب لكنها لا ترتدى اللباس التقليدى، بل تتشح بالسواد وغطاء للرأس أبيض اللون. وينحسر المخيم متراجعا إلى الخلفية فيما تتقدم هى نحونا رافعة بين يديها طفلة ميتة، ويبدو على تعبير وجهها وكأنها فاقدة الوعى، وعيناها السوداون تعبّران عن مصاب الأم. والعروس هنا ليست مجازًا، بل هى إنسانة مصابة بسبب انتفاضة قومية.

وقد تعرض تصوير الوطن بهيئة أنثى ضخمة للكثير من التغيرات الجسيمة فى السنوات الأخيرة. فقد شهد الفن الفلسطينى اختفاء المرأة، والأم على وجه التحديد. لم يعد الوطن يُصوَّر على أنه موقع الاتحاد جسديا من جديد مع الأم، أو مكانًا للمتعة الحسية. وهذا ما يتضح فى عمل أخير للفنان خليل رباح (ولد عام ١٩٦١)[٤٥] بعنوان "الرحم ١٩٩٧".



(شكل ٦-١٦)

خليل رباح "الرحم"، ١٩٧٧ .

حيث أخذ عضو فى جسد المرأة شكل شىء اعتيادى يومى هو حقيبة. مكان الحمل خال من الأمتعة الشخصية التى ينبغى تكوين هوية منها. وهناك كرسى للاستراحة لا يدخل فى الحقيبة ويخلق توترا ثقيلا. ويتعارض الفراغ الداخل مع الفكرة الشائعة لدينا بأن الرحم مكان للراحة والأمان. ويواجه المشاهد فراغًا يعيق التمثيلات المقبولة للوطن، ويشير بالمقابل إلى مكان للبلاء والمعاناة وحالة من الصحوة من الأوهام.

فى الختام أود القول بأن التصوير ذا البعد الجنسانى لفلسطين آخذ فى التغير. فمنذ وصول الرئيس ياسر عرفات وهناك حركة نحو تصوير عرفات كأب للأمة وأب لكل الأطفال. وحاليا ينحصر الحكم الفلسطينى فى ٣٪ من الأرض التى كانت يوما أرض فلسطين وتغير اسمها لتكون "المنطقة أ". هل تتحول فلسطين لصورة أرض الأجداد؟

الهوامش

(١) جاء جزء من هذه المقالة باللغة العربية فى الرابط التالى، وتمت إعادة صياغته وترجمة الأجزاء المضافة فى النسخة الإنجليزية إلى اللغة العربية: (المترجمة)
http://www.hagar-gallery.com/Catalogues/Self-Portrait-03.pdf.

(٢) Fadwa Tuqan cited in Sulaiman A.K. Palestine Modern Arab Poetry. London.
: Zed Books, 1984, p125.

(٣) Edward Said, After the Last Sky, London, Faber and Faber, 1986,p. 51.

(٤) Bowman. G. "A country of Words: Conceiving the Palestinian Nation From Position of Exile" in the Making of Political Identities, edited by Laclau, Ernesto. London: Verso, 1994. p139.

(٥) الضفة الغربية وقطاع غزة مغلقان منذ عام ١٩٩٣، وتقريبا منذ توقيع اتفاقية أوسلو وتصادر الحكومة الإسرائيلية ٢٩٥٠٠٠ دونم (الدونم يعادل: ١٠٠٠ متر مربع) من الأرض، ويقدر ما يقرب من ٤٠٠٠٠ دونم منها قد خصصت لإنشاء طرق مرورية لربط المستوطنات الإسرائيلية بالضفة الغربية. مذكورة فى: Passia Diary (The Palestinian Academic Society for Study of International Affairs) Jerusalem, Passia, 1999. p231.

(٦) Ajaj Nuwayhid in Sheila Katz, "Shahada and Haganah: Politicizing Masculinities in Early Palestinian and Jewish Nationalisms," Arab Studies Journal, Fall 1996, p. 83.

(٧) Beinin, J. Hajjar, L and Rabbani, N. "Palestine and the Arab Israeli Conflict for Beginners" In Intifada: The Palestinian urising against Israeli Occupation, (eds). Lockman, Zachary and benin, Joel. London: I.B. Tauris, 1990, p102.

(٨) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 19.

(٩) يمكن التأكد من هنا بقراءة الأوامر العسكرية التى صدرت تحت الاحتلال الإسرائيلى التى تنظم كل مناحى الحياة فى الأرض المحتلة.

(١٠) Julie Peteet, "Authenticity and Gender: The Presentation of Culture" in J. Tucker (ed.), Arab Women, Old Boundaries, New.

(١١) Suleiman Mansour & Vera Tamari, Art Under Occupation, 1990, p.2.

(١٢) Shehadaeh, R. Occupeir's Law: Israel and the West Bank, Washington DC: Institute of Palestine Studies, 1985, p57.

(١٣) Mansour & Tamari, V. Art Under Occupation, 1990, p. 2.

(١٤) Wilhelm Geist, "The Growing Pains of an Art Movement UnderOccupation," Al-Fajr, September 6-12, 1981, p. 13.

(١٥) Stephen Daniels, Fields of Vision: Landscape, Imagery and National Identity in England and the United States, Princeton, PrincetonUniversity Press, 1993, p. 5.

(١٦) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 24.

(١٧) John Ruedy, "Dynamics of Land Alienation" in I. Abu-Lughod (ed.), The Transformation of Palestine: Essays on the Origin and.

(١٨) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 27.

(١٩) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier,"Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 25.

(٢٠) Talal Assad, "Class Transformation Under the Mandate," MERIP, 53, 1976. p4.

(٢١) Don Peretz, The Intifada Uprising, London, Westview Press, 1990, pp. 55-57.

(٢٢) نبيل عنانى، مولود فى اللطرون ومتخرج فى معهد الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، وهو الآن يقيم فى رام الله.

(٢٣) طالب دويك، ولد فى القدس وحصل على ليسانس فى الآداب من جامعة القاهرة فى مصر، وهو الآن يعيش فى القدس.

(٢٤) عبد المطلب البيان، ولد فى فلسطين ودرس الأدب فى كلية تدريب المعلم فى غزة، وهو الآن يعيش فى غزة.

(٢٥) Deniz Kandiyoti, "Identity and its Discontents: Women and the Nation," Millennium: Journal of International Studies, 20:3, 1991,p. 431.

(٢٦) Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier,"Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 23.

(٢٧) Deniz Kandiyoti, "Identity and its Discontents: Women and the Nation," Millennium: Journal of International Studies, 20:3, 1991, p. 433.

(٢٨) Ghassan Hage, "The Spatial Imaginary of National Practices:Dwelling-Domesticating/Being-Exterminating," Environment and.

(٢٩) على أصهب، ولد فى غزة وحصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة، ويعيش الآن فى غزة.

(٣٠) Yuval-davis, Nira and Anthias, Floya (eds). Women-Nation-State, London: Macmillan, 1989, p7.

(٣١) المرجع نفسه.

(٣٢) Nahla Abdo, "Women of the Intifada: Gender, Class and National.

Liberation," Race and Class, 32, 1991, p. 28.

(٣٣) مثال انظر: Nira and Anthias and Deniz Kandiyoti.

(٣٤) Young. G. E. "A Feminist Politics of Health Care: The Case of Palestinian Women Under Israeli Occupation 1979-1982" In Tamar, Mayer (ed), Women and Israeli Occupation: The Politics of Change, London: Routedge, 1994, p186.

(٣٥) Al Haq, "Law in the Service of Man" a human rights organization in Ramallah, has documented the testimonies of Palestinian Political prisoners and published these in several of its pamphlets.

(٣٦) Carol Bardenstein, "Raped Brides and Steadfast Mothers: Appropriations of Palestinian Motherhood" in The Politics of Motherhood: Activist Voices from Left to Right, Hanover-London, University Press of New England, 1997, p. 175.

(٣٧) هاشم كلوب، ولد فى عام ١٩٥٩ فى مخيم جبيلة بغزة، ودرس فى الجامعة الإسلامية بغزة، ويقيم الآن بغزة.

(٣٨) Rita Giacaman & Penny Johnson, "Palestinian Women: Building Barricades and Breaking Barriers" in Intifada: The PalestinianUprising Against Israeli Occupation, London, I.B. Tauris, 1989, p. 9.

(٣٩) جواد المالحى، لم يسبق له أى تدريب على الفن، وهو يعيش الآن فى القدس.

(٤٠) Bardenstein. C. 1997. p177.

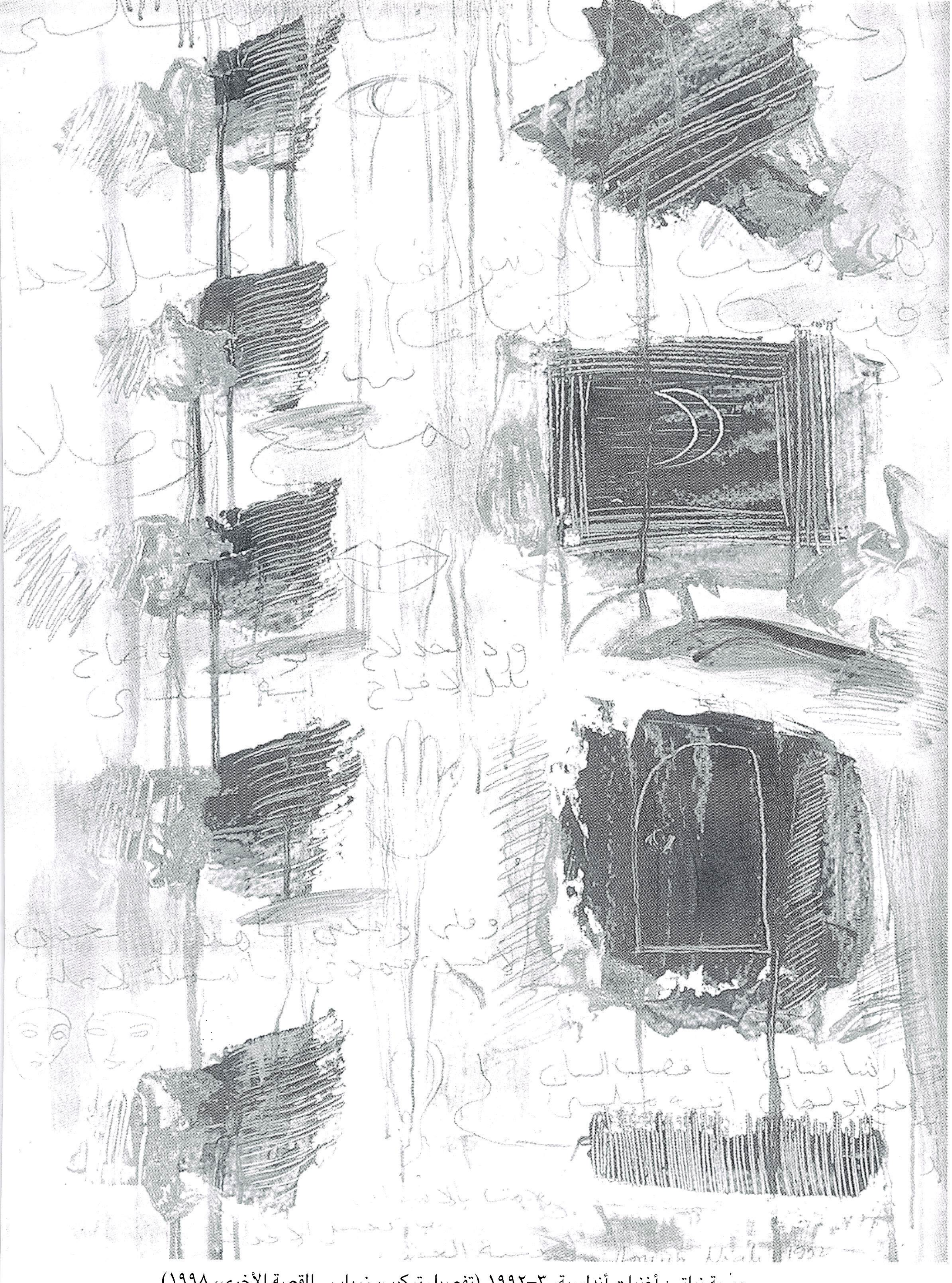
(٤١) Reuben Aharoni & Shaul Mishal, Speaking Stones: Communiqués from the Intifada Underground, New York, Syracuse University Press, 1994, Communiqué 21.

(٤٢) محمد أبو ستة، ولد فى خان يونس وتخرج فى جامعة الإسكندرية من كلية الفنون الجميلة فى مصر، ويعيش الآن فى نابلس.

(٤٣) الكوفية هي جزء من اللباس التقليدى الريفى وهى غطاء يوضع على الرأس بالنسبة للذكور، إلا أن هذه الكوفية أصبح لها تاريخ طويل كرمز للمقاومة السياسية مع بداية التمرد العربي عام ١٩٣٦في فلسطين. وفيما بعد وفى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين تبنت منظمة التحرير الفلسطينية هذه الكوفية تعبيرا على الولاء لجماعة فتح. وبعد اندلاع الانتفاضة صارت الكوفية رمزا شعبيا للهوية الفلسطينية وارتداها الشباب من الرجال والنساء، ودائما ما نرى الكوفية في المواجهات مع الجنود الإسرائيليين.

(٤٤) من الطريف أنه بدلا من أن تضع العروس على رأسها المجوهرات الثمينة والتيجان فإنها تتزين الآن بتاج من الحجارة وهو شيء رمزى لانتفاضة الحجارة. أصبحت الحجارة رمزا فى أثناء الانتفاضة كإشارة للمقاومة الفلسطينية وسلاح فلسطين العسكرى مقارنة بالأسلحة المتقدمة التى يحملها الجندى الإسرائيلى، والتى تستخدم بصورة غير شرعية لقمع الانتفاضة.

(٤٥) خليل رباح، ولد فى القدس وتخرج فى جامعة أوته من كلية الفنون الجميلة فى الولايات المتحدة، ويعيش الآن فى رام الله.



حورية نياتي: أغنيات أندلسية، ٣-١٩٩٢ (تفصيل تركيب، زرياب.. القصة الأخرى، ١٩٩٨)

تخليق الرؤية: منظور شخصي

حورية نياتي

ولدتُ عام ١٩٤٨م في مدينة خميس ميليانه، التي تقع بالجزائر في شمال إفريقيا، وهي تبعد حوالي ١٣٠ كيلو مترًا غرب مدينة الجزائر العاصمة. وقد ولدتُ في زمن الاستعمار الفرنسي للجزائر، وقد شكلت هذه الظروف والتجارب التي مررت بها فني وعملي. كان لدي ست أخوات وأخ واحد لا يزال يعيش في الجزائر، بينما هاجرت أختان مؤخرًا إلى فرنسا. هناك العديد من الأحداث التي اصطدمتُ بها في حياتي، وكان لها تأثيرها الحيوي على شخصيتي، ويمكن القول إنها جعلتني على ما أنا عليه الآن.

فقد اندلعت حرب الاستقلال في الجزائر عام ١٩٥٤م، عندما كنت في السادسة من عمري، ولم أكن أدرك ما يجري من حولي. وفي أحد الأيام كنتُ ألعب في الشارع ففوجئتُ بوالدي يهرع إليَّ طالبا الدخول إلى المنزل، فقد تبين أن قنبلة قد انفجرت في المقهى المتاخم لمنزلنا. كانت خميس ميليانه تشبه مدينة فرنسية مُحاطة بعدة مناطق عربية. كنا نستطيع دخول المدينة والخروج منها دون أي مشكلات. فقد كنا نجاور الدرك، ومركز الشرطة العسكرية، حيث يراقب الفرنسيون ما يجري خارج المدينة وداخل الريف، وكانت الإقامة بجوار الدرك تعني، بلا مبالغة، معايشة أهوال يومية كثيرة.

وكنتُ أدرس في مدرسة تخضع للنظام التعليمي الفرنسي، الذي ظل العمل به قائما حتى بعد استقلال الجزائر، الذي أعلن عام ١٩٦٢م. وقد تم تلقيننا الفن والثقافة الفرنسية، وبالطبع احتلت هذه الثقافة جزءًا لا يُستهان به من حياتي. كان والدي خليفة نياتي رسامًا، مع أنه لم يذهب قطُّ إلى مدرسة فنية، أجاد الرسم والزخرفة. كان مصدرُ إلهامه هو الفنان "سيزان"(1)، وكان دائمًا ما يرسم المناظر الطبيعية، ومثل أي طفلة اعتدتُ أن أسأل والدي: ماذا تفعل يا أبي؟ واعتاد هو الآخر أن يُعطيني فرشاة وأوعية صغيرة، ثم يطلب مني التلوين. لهذا كان والدي هو معلمي الأول. كان والدي يقرأ الفرنسية، ولديه مكتبة فنية ضخمة، اعتدتُ أن أرجع إليها دائمًا وأستعير ما أريد.

كان الجوُّ الثقافي في المنزل عربيا إسلاميا خالصًا، ولكنه مختلط بالثقافة الفرنسية. وكانت بعض العائلات شديدة الالتزام بالطقوس الإسلامية، بينما كانت هناك عائلات أخرى أوجدت لنفسها طرقًا خاصة لممارسة الإسلام. أما نحن فقد كنا في بيتنا نلتزم بصوم رمضان، وكنت أعرف الكثير عن الله واعتدت تلاوة القرآن الكريم. وعلى عكس ذلك في المدرسة، عرفت بابا نويل وتعلمت التاريخ الفرنسي، ومع هذا كنت متأقلمة تماما مع هاتين الثقافتين. كان هناك عالمان متوازيان يمضيان معًا في حياتي، ففي المدرسة شيء وفي المنزل شيء آخر. ورغم أني كنت طفلة فقد كنتُ أستوعب كل ما يدور حولي، ولم يكن تعارض الثقافتين يُمثل أيَّ مشكلة بالنسبة لي. فعلى سبيل المثال، كنتُ في المنزل أتحدث الفرنسية والعربية، وأقرأ الصحف الفرنسية، وأستمع إلى الإذاعة الفرنسية والعربية، ولم يتغير الوضع في الجزائر بالطبع.

كانت الحرب أمرًا بشعًا بالنسبة لى. ونتيجة للسكن بجوار الدرك اعتدت رؤية الجثث كلَّ يوم تقريبًا، حيثُ كانت جثث القتلى تترك خارج المدينة بعد حدوث مصادمات دامية فى الجبال. كانت تترك ليراها الجميع لعلهم يتعرفون على أحد أقربائهم. كان ذلك مشهدًا بشعًا، خاصة بالنسبة لطفلة صغيرة.

وعندما انتهت الحرب عام ١٩٦٢م، كان هذا بمثابة بداية حياة جديدة واكبها بدء اختفاء الفرنسيين. فعلى سبيل المثال، كان فصلى فى المدرسة يضم ثلاثين طالبة، وبعدما انسحبت الفتيات الفرنسيات فجأة، أصبح الفصل بما فيه من فتيات جزائريات لا يتجاوز ستَّ طالبات. كنت فى تلك الفترة أبلغ من العمر أربع عشرة سنة، ولكنى كنتُ فتاةً لحوحة، أسأل دائما عن الحياة والموت، ولماذا يؤمن الفرنسيون بالرب بينما نحن نؤمن بالله؟ ولماذا؟ ولماذا؟ ولماذا؟

وفى تلك الفترة وعدنى والدى بأن ألتحق بمدرسة الفنون الجميلة لدراسة الفن، وكنت بالفعل أتطلع للالتحاق بها. تقع مدرسة الفنون الجميلة فى الجزائر العاصمة، وكانت أروع مدرسة فنية، وكان العديد من الفنانين يتوقون للالتحاق بها، ولذلك كنت أتمنى أن أتمَّ الثامنة عشرة من عمرى حتى أتأهل للالتحاق بها.

ولكن للأسف تُوفىَ والدى عندما كنت فى السادسة عشرة من عمرى. لقد كان موفور الصحة، وعايش أيام الحرب، ومارس لعبة كرة القدم. كان فقدان أبى بالنسبة لى خسارة كبيرة، لقد بدا لى الأمر كأنه عالم جديد قد بدأ للتو بعدما انتهت الحرب، فإذا بوالدى يفارق الحياة فجأة فى عام ١٩٦٤م بسبب أزمة قلبية، ولم تبرح فكرة الموت بالى قط، فكنت أتساءل دائما: لماذا مات أبى وتركنا بمفردنا؟ لماذا؟ لم تكن أمى تعمل، فلم تكن قادرة على العمل، وكان لديها ثمانية أبناء، لم تتجاوز أصغرُهنّ ثمانية أشهرٍ بعد.

لقد بدا لى أن حلم أن أصبح فنانة تحطم هباء فى الهواء، لاسيما عندما وجدت نفسى المعيلة لهذه العائلة. وقد تلقيت تدريبًا على الفنون المجتمعية، وتخصصت فى الفنون المرئية والموسيقى فى المدرسة القومية التابعة لوزارة الشباب والثقافة فى تكسرين فى الجزائر العاصمة، وتدربت هناك على تقليد الغناء العربى الأندلسى الكلاسيكى، وكان لذلك أهميته الكبيرة بالنسبة لى(٢).



(شكل ٧-١)

حورية نياتى فى "الحوار المعاصر":

وهو عمل يضم ثمانية عشرة فنانة عربية، هوت باث، إنجلترا، ١٦ يناير ١٩٩٩.

وقد توفرت لى فرصة عظيمة لأرى الثقافة الجزائرية وهى تنهض وتزدهر أمام عيونى، من خلال عملى فى التعليم والثقافة. وفى عام ١٩٦٩م حدثت أمور مهمة كثيرة، منها عقد المهرجان الإفريقى فى الجزائر العاصمة. وشعرت للمرة الأولى- أننى جزء من إفريقيا، ثم ترددت كثيرًا على المعارض التى كانت تُقام فى الجزائر العاصمة، وزرت العديد من دور السينما والمسرح.

عملت حوالى ست سنوات فى وزارة الشباب والثقافة، وكنت دائما أرتعب من مواجهة نفسى بسؤال، لماذا لا تفعلين هذا؟ فقد كنتُ أحلم أن أكون رسامة. كنتُ أريد أن أعبر عن أشياء، فلماذا لم أفعل ذلك؟.

وذات يوم، ذهبت إلى أمى وأوضحت لها رغبتى فى الانطلاق إلى مكان ما لأكتشف العوالم الخارجية. فقد كنت أسافر كثيرًا فى مهام تابعة لوزارة الثقافة والشباب برفقة مجموعات إلى دول كثيرة مثل فرنسا وبولندا وتونس، وكنتُ أشاهد ما يحدث من تطورات فى عالم الفن. كما اعتدتُ أن أستمع إلى المذياع بكثرة. وعلى الرغم من ضعفى فى اللغة الإنجليزية، فقد ساعدنى ما كنتُ أستمع إليه من غناء وموسيقى. وأدركتُ عند استماعى إلى أم كلثوم وإلى فرقة البيتلز وغيرهما، أننى وُلدت فى خليطٍ ثقافى، وأننى أستطيع أن أتحرك بانسيابية وأنتقل من ثقافة إلى أخرى، ولا أجد أىَّ صعوبة فى ذلك.

وقد قادتنى فكرة السفر حول العالم إلى المجىء إلى أوروبا عام ١٩٧٥م، زرتُ أولا فرنسا ثم بريطانيا لمجرد إلقاء نظرة عامة. حقا! أعجبتى بريطانيا وقلت فى نفسى: "يا له من مكان رائع أتيت إليه"! مررت بكثيرٍ من التغيُّرات والتحرُّكات، لقد كنت أريد أن أذهب إلى مكان أتمكن فيه من التنفس بحرية وأقول ".. فأستمع لنفسى": هل الفن جزءٌ من واقعى فعلا أو أنه جزءٌ من مخيلتى؟ ثم عدت إلى بلدى بعد هذه الزيارة المبدئية، التى استغرقت شهورًا قليلة، وطلبتُ من أسرتى السماح لى بالسفر إلى بريطانيا لفعل شىء لفنى هناك. بالطبع كنتُ جزءًا من جيل عايش الستينيات من القرن العشرين، عندما كنت لا أزال فى الجزائر، وتابعت عن كثب ما يجرى حولى فى الفنون والسينما والسياسة فى بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة.

ثم عدتُ فى النهاية إلى لندن فى عام ١٩٧٧م، حيث بدأت مشوارى باعتبارى فنانة. لم أكن أتحدث الإنجليزية على نحو جيد، ولا أملك الكثير من المال، ومع هذا فقد شعرت أن الوقت قد حان للانطلاق فى مشروعى الفنى. كنتُ أعمل مربية فى الصباح، وأحضر دورات اللغة الإنجليزية بعد الظهر، أما فى المساء فكنت أذهب لأتلقى دورة فى الرسم والتلوين فى مركز كامدن للفنون. وقد واظبت على هذا طيلة عام، ثم تقدمت بطلب للالتحاق بمعهد كريدون للفنون، وعندما ذهبت للمقابلة الشخصية، قالوا لى: " أنتِ لا تتحدثين الإنجليزية؛ لن نقبلك، لن تستطيعى كتابة بحثك المفترض لنيل الشهادة".

قلتُ: "نعم، ولكنْ متى سأتقدم بهذا البحث؟" قالوا: "فى السنة الثالثة. قلت: "فى السنة الثالثة سأكون قادرة على التحدث بالإنجليزية". ثم سألونى مرة أخرى: كيف سأستطيع تدبير المصروفات المقررة، فكان علىَّ أن أؤكد أننى سأجد حلا... قلت: فقط ثقوا بى.

وقد حالفنى الحظ فى الالتحاق بدورة فى الفنون الجميلة فى ذلك المعهد فى أوائل الثمانينيات؛ حيث كان معهد كريدون يتمتع بإمكانات هائلة أعانتنى شخصيا على الرسم والتلوين والطباعة والعمل بالتصوير الفوتوغرافى. وكان لمجيئى إلى بريطانيا أهميته من زوايا أخرى؛ حيثُ كنت أعتقد أننى لم أكن أعرف إلا القليل جدا فى مجالات كثيرة، ولكنى اكتشفت أننى سباقة فى الإلمام بما يدور حولى فى العالم، والفضل يرجع فى ذلك إلى القراءة والبحث الذى قمت به فى الجـــزائر

فى أثناء عملى فى وزارة الثقافة والشباب. ومع هذا، لم تكن لى علاقة حميمة مع الشرق الأوسط؛ لأننى لم أكن أقرأ اللغة العربية، ولا أعرف كيف هى الأمور فى هذا المجال الفنى هناك، وكان وجودى فى لندن هو البداية لإقامة علاقة مع الشرق الأوسط واليابان وإفريقيا وغيرها. كانت تلك فترة رائعةً من حياتى، غذت كل احتياجاتى التى كنت بحاجة إليها للتواصل واكتشاف ما يجرى فى الفنِّ المعاصر.

كان أول معرض شاركت فيه فى لندن عام ١٩٨٣م، وكان تحت عنوان "خمس نسوة فى ردائهن الأسود" فى المركز الإفريقى فى كوفنت جاردن، وكنت مرتعبة جدا[٣]، وعندما شرعت أتحدث عن عملى سألونى ما إذا كنتُ فرنسية، فقلتُ: ربما أتحدث الإنجليزية بلكنة فرنسية، ولكنى لست فرنسية، بل أنا جزائرية. وعندما شاركت بعرض لوحاتى فى المعرض الأول قلت متعجبة "يا إلهى.. من أنا؟ هل أنا جزائرية؟ فرنسية؟ إفريقية؟ مسلمة؟ وشعرت أننى أشمل كلَّ هذه الهويات، وأن عملى كان يتحدث عنى وعن كونى جزائرية. ومن هذه اللحظة بدأت فى أداء عروض كجزء من تكوينى الفنى بعنوان "لا للتعذيب"١٩٨٢م-١٩٨٣م (شكل ٧-٢)[٤].



(شكل ٧-٢)

حورية نياتى، " لا للتعذيب" (حسب نموذج ديلاكروا -نساء جزائريات)، ١٩٨٢ .

وقد دُعيتُ من قبل إستديوهات ريفرسايد فى هامرسميث بلندن عام ١٩٨٤م لأكون أول فنانة مقيمة فى البلدة تحصل على منحة مساعدة من جمعية جريتر للفنون بلندن. وقد استطعتُ، من خلال هذا أن أشكل إطارًا من الأعمال الفنية، ثم شرعتُ فى عرضها فى المتاحف والمعارض الفنية فى بريطانيا بصورة منتظمة. والطريف، أنه فى هذه الفترة كانت هذه الأعمال تُعرض على أنها جزءٌ من مشهد الفن البريطانى فى المعارض التى تمثل الفن المعاصر فى بريطانيا. وفى منتصف ثمانينيات، ظهرت فجأة فى بريطانيا حركةٌ فنية سميت بـ"الفن الأسود". فاجتهدتُ فى البحث عن الفن الأسود، والسؤال عن ماهيته وشكله؟ ومن هنا ظهرت لى قنوات اتصال جديدة، كما كنت شديدة الاهتمام برسم صور جديدة من خلال معارض فنية حديثة مثل "الهيئة الجديدة[٥]" فى بولونيا بإيطاليا التى عرضت أعمال ساندرو شيا وفرانسيسكو كليمنت و "الهيئة الجديدة الحرة[٦]" فى فرنسا. وقد شاهدتُ فى بريطانيا معرضًا فنيا باسم "الروح الجديدة فى الرسم" فى الأكاديمية الملكية، حيث اكتشفت أيضا الرسام الأمريكى سى تومبلى، وبالطبع بروس ماكلين الذى كان معلمًا لى فى معهد كريدون.

وفى عام ١٩٩١م، قمت بجولة فنية تُسمى "فور باى فور" برفقة إيدى تشامبر، تلك الجولة التى عُرضتْ خلالها أعمال الفنانين السود فى معارض ومتاحف متنوعة فى بريطانيا(٧)، وقد أدتْ هذه الاتصالات إلى زيادة ثقتى فى نفسى وفى فنى وفى طبيعة عملى أكثر وأكثر.

لقد بدا واضحا لى أنَّ الأمر يتصل بحياتى وبهويتى وبكفاحى وكثير غير ذلك. فالجزائر جزء من إفريقيا، وهى جزء من الشرق الأوسط، وهى أيضا جزء من أوروبا بسبب فرنسا، ولهذا كانت تتم دعوتى إلى أى معرض فنى معاصر ذى صلة بأىّ من هذه الأماكن، أيًا كان هذا المعرض! حيثُ اعتاد بعض القائمين على تلك المعارض أن يتصلوا بى، ويناقشوا معى الفكرة التى يدور حولها المعرض.

لقد كانت هذه المعارض الفنية بالغة الأهمية بالنسبة لى لأسباب كثيرة. منها: أننى اكتسبتُ خلالها خبرة غنية عندما تمتْ دعوتى فى عام ١٩٩٤م للاشتراك فى معرض "قُوى التغيير" فى الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت هذه المشاركة والخبرة أكثر من رائعة بالنسبة لى. فحتى تلك اللحظة لم أكن أعرف الكثير عن فنِّ المرأة العربية المعاصرة(٨)، لم أكن أعرف شيئًا على الإطلاق عنها. لذا فقد كان أمرًا غير عادى أن أشاهد هذا القدر من الأعمال الفنية المتخصصة فى هذا المجال. كما كان من الطريف أن أطلع، فى أثناء وجودى فى لندن، على أحوال العالم العربى، فلم أكن أعرف شيئا، وأنا فى الجزائر، إلا ما يجرى فى فرنسا، وقد يبدو قولى غريبا ولكن هذه هى الحقيقة. وفى عام ١٩٩٧م شاركت فى معرض "معبر الزمان والمكان والحركة" فى الولايات المتحدة، الذى يضم أعمال عشرة من الفنانين الأفارقة المعاصرين، وكانت هذه المشاركة بالنسبة لى بمثابة فرصة جديدة لأرى مدى شمول الفن الإفريقى(٩).



(شكل ٧-٣)

حورية نياتى "جلب المياه من النافورة ليس فيه شىء من الرومانسية"، ١٩٩١ .

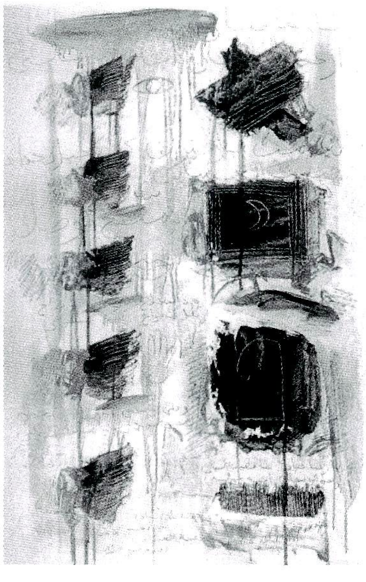
بالتأكيد تغيرت الجزائر كثيرًا مثلما تغيرتُ أنا أيضا. فقد اعتدتُ على زيارة الجزائر(من حين لآخر)، وفى الزيارة الأخيرة وجدتها تجربة مؤلمة بالعودة إلى مكان عانى هذا القدر الكبير من الآلام على مرِّ السنين. تقع بلدتى "خميس ميليانه" على قمة الجبال، وحتى يصل الإنسان إليها عليه أن يخترق أودية عميقة جدا، ونحن نسمى هذه الأودية بأودية الموت، بسبب ما حدث هناك إبان الحروب الأخيرة فى الجزائر، حيث قُتل عدد كبير من الناس هناك. وعلى الرغم من أنهم نصحونى بعدم فعل هذا فقد قمت بالدخول فى الوادى وزرت بلدتى، ولاحظت التغييرات فى الحال. فقد كانت مختلفة تمامًا،

حيث كانتْ منطقة صراع بين الفرنسيين والجزائريين خلال حرب الجزائر، وكانت المظاهرات فى الشوارع تُندد بالاحتلال الفرنسى، أمَّا الآن فهى حرب بين الجزائريين أنفسهم. فالناس من المنطقة نفسها والمكان نفسه يتناحرون فيما بينهم. لماذا يحدث هذا؟ إن ما يجرى يثير لدى كل صنوف الأسئلة حول كيف أستطيع المساعدة؟ هل يجب علىّ العودة إلى هناك أم أبقى هنا فى لندن؟ كانت الأسئلة كلها تدور حول موت شىء...

وفى عام ١٩٨٥م، أقمت أول معرض لى فى الجزائر. كان ذلك من أكثر التجارب فى حياتى إثارة؛ كما دُعيتُ إلى إقامة معرض فى بلدتى. كان أروع ما فى هذا الأمر هو طلبهم أن أختار بعض أعمال أبى، وأجعلها ضِمن أعمال المعرض الفنية، وكان أمرًا مؤثرًا جدا، فخصصتُ الجزء الأول من المعرض لعرض أعمال أبى، وخصصت الجزء الثانى لأعمالى. وعند افتتاح المعرض كان هناك أطفال يغنون وموسيقى أوركسترا، ثم تبع هذا المعرض معرض آخر، ولم يُشكل عرض أعمالى فى الجزائر أى مشكلة، ولم أستشعر أيضا الرفض أو العجز عن المشاركة بأعمالى لكونى فنانة امرأة.

ومن زاوية أخرى، كان عملى الفنى طريقة للتعامل مع بعض الآلام، لعله كان وسيلةً لطرد كل المخاوف والتردد فى حياتى، وكان طريقًا للتعبير عن تجاربى باستخدام اللوحات المصنوعة من قماش القنب، ولكم شعرت بتميزى لقدرتى على فعل هذا.

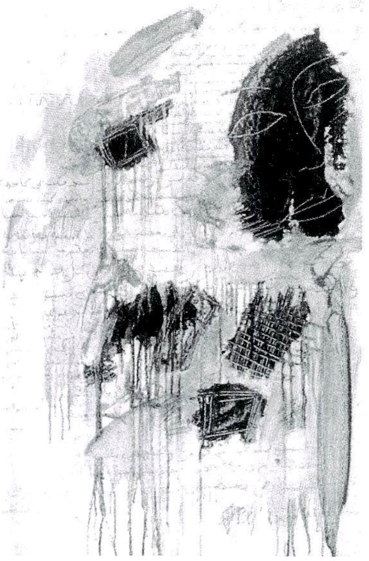
ومنذ ١٩٨٤م تقريبًا، قمت برسم أعمال كثيرة مستخدمة الألوان الباستيل. إننى أعشق الألوان وكان فن الباستيل بمثابة انفجار ينابيع تخرج على الورق. رسمت سلسلة أعمال منها. وكنتُ فى ذلك الوقت لا أملك سوى ألوان الباستيل واللوحات، أما الوقت فلم أكن أملك الكثير منه. إذ كنت كثيرة السفر والحركة هنا وهناك، ولهذا كنتُ أعمل على لوحة مساحتها متر أو نصف متر مربع تقريبًا حتى عام ١٩٩٣م. كما قمت بعمل الكثير من اللوحات بألوان الماء. (الشكلان ٧-٤ و٧-٥).



(شكل ٧-٤)

حورية نياتى، "أغانى أندلسية، ١٩٩٢-٣،

ألوان ماء وحبر على الورق، ٨٠×٥٥ سم لكل منها، تفاصيل تركيب - زرياب... القصة الأخرى، ١٩٩٨ .

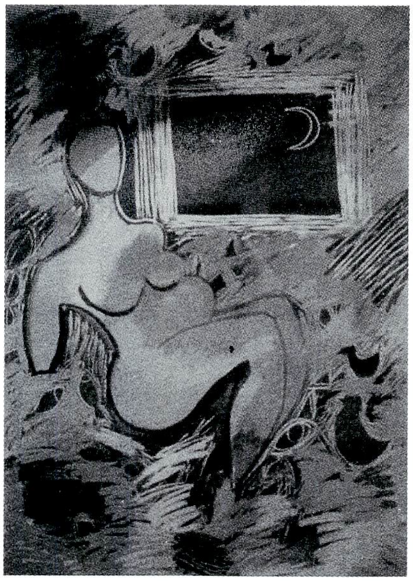


(شكل ٧-٥)

حورية نياتى، "أغانى أندلسية، ١٩٩٢-٣،

ألوان ماء وحبر على الورق، ٨٠×٥٥ سم لكل منها، تفاصيل تركيب - زرياب... القصة الأخرى، ١٩٩٨ .

يمكنك ملاحظة كل الأشياء التى ألهمتنى بدءًا من أعمال ما بعد المدرسة الانطباعية، مرورًا بالرسومات على الصخور الجزائرية القديمة وصولا إلى فن الأطفال. وقد توسعت أعمالى تدريجيا، وكنت أنتهى منها بسرعة ولم أضطر مطلقا إلى إعادة النظر فى أى عمل من أعمالى. لكن أحيانًا كانت أعمالى تتعرض لبعض المشكلات. فعلى سبيل المثال: كانت الأميرة وجدان على التى تنظم معرضًا فنيا فى باربيكان بلندن، قد قرأت بعض المقالات عن أعمالى وزارتنى فى مرسمى، وكانت إحدى أخواتى حاملا فى هذه الفترة، فأرادت الأميرة رسم شىء عن المستقبل، فقمت برسم لوحةً بعنوان "بُشرى قد تحدث غدا" عام ١٩٨٨م، تظهر فيها صورة امرأة حامل عارية.

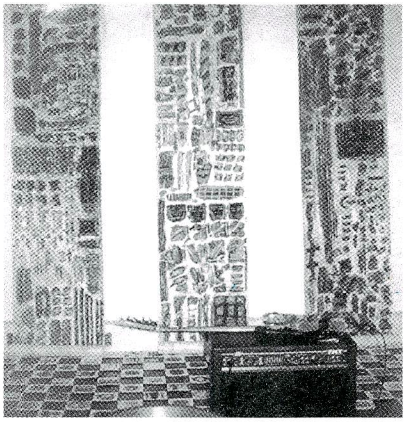


(شكل ٧-٦)

حورية نياتى، "بُشرى قد تحدث غدًا"، ١٩٩٨، زيت وباستيل ١١٠×٥٥ سم.

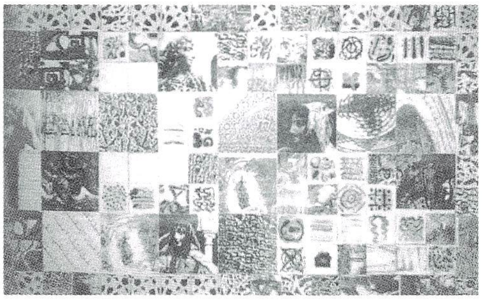
كان على الأميرة وجدان على أن تشرح أن مضمون العمل غير ملائم لمعرضٍ فنيٍّ يقام فى الشرق الأوسط، ولكن لإعجابها بالعمل فقد اشترته مع عملين آخرين، وكانت هذه الأعمال بمثابة اللوحة الفنية الثلاثية التى أدرجت فى معرض الفن المعاصر من العالم الإسلامى فى جاليرى كونكورس فى باربيكان عام[١٠] ١٩٨٩م. بعدها تم عرض هذه اللوحات فى الجاليرى الفنى الأردنى.

وقد قمت مؤخرا، بالتركيز على العمل التركيبى والأدائى فى زرياب... قصة أخرى.. حيث استطعت وضع كل همومى فى فضاء المعارض (الشكلان ٧-٧ و٧-٨).



(شكل ٧-٧)

حورية نياتى، "زرياب.... القصة الأخرى"، ١٩٩٨-١٩٩٩ .



(شكل ٧-٨)

حورية نياتى، "زرياب.... القصة الأخرى"، ١٩٩٨ .

الهوامش

(١) بول سيزان (١٨٣٩-١٩٠٦ م) رسّام فرنسي، من المدرسة الانطباعية، مارس تصوير المشاهد الطبيعية. كان له تأثير كبير على العديد من الحركات الفنية فى القرن العشرين (الوُحوشية، التكعيبية، التجريدية). ويمكن أن نعتبر أن سيزان أب للفن الحديث، وذلك لان أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير فى تاريخ الفن الحديث، حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التى نشأت فى نهاية القرن التاسع عشر إلى المدرسة التجريدية الحديثة التى تكونت فى القرن العشرين. (المترجمة)

(٢) تم تدريب نياتى على يدى سليمان هنى فى الجزائر، وأدت أغانى زرياب باللغة العربية الكلاسيكية للقرن التاسع عشر.

(٣) **Five Black Women, Africa Center, London (September - October 1983) was important for foregrounding the work of black women artists in Britain and included Sonia Boyce, Lubaina Himid, Claudette Johnson and Veronica Ryan, Niati was also one of the 15 artists included in Black Women Time Now, orgnized by Himid at Battersea Arts Center, London (29November - 4 December 1983). See Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds). Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970 - 1985, London: Pandora, 1987. pp 64-68 and pp 258-259.**

(٤) للمزيد من النقاش حول تركيبات الفنية نياتى وعروضها، انظر صلاح حسن: **The installation of Houria Niati, NKA, Journal of Contemporary African Art, Fall/ Winter. 1995, pp 50 -55; Todd Porterfield, Western Views of Oriental Women in Modern Painting and Photography in Nashashibi, Salwa Mikdadi (ed). Forces of Change, Artists of the Arab World, 1994, pp58-71; Lioyd, Fran (ed). Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present, 1999 and Lioyd, Fran, Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "self": Houria Niati and Zinab Sedira, Journal of Algerian Studies, London, March 2000.**

(٥) **New Figuration in Bologna.**

(٦) **La Nouvelle Figuration Libre in France.**

(٧) جمع معرض ٤ ×٤ تجهيزات فنية لست عشرة فنانة لمجموعات شكلت أربعة معارض فنية مختلفة المساحات: عرضت نياتى مع ميرال شاهين ورجاء شير وليزى ساندرسون فى متحف هاريس، بيرستون فى الثامن من سبتمبر وحتى السابع عشر من أكتوبر عام ١٩٩١.

(٨) قامت الفنانة سلوى ميكدادى نيشاشبى بتنظيم هذا المعرض المتميز، وهو عمل يتضمن سبعين فنانة عربية جئن من إحدى وعشرين دولة. وتم فتح معرض قوى التغيير، فنانات عربيات من العالم العربى، فى فبراير عام ١٩٩٣ فى المتحف القومى للمرأة والفنون فى واشنطن وجال هذا المعرض الولايات المتحدة حتى عام ١٩٩٥.

(٩) **Curated by Ola Oguibe, Cross/ing: Time. Space. Movement opened at the Contemporary Art Museum, Florida, in September 1997 and subsequently travelled to Santa Monica, California in 1998 and Indianaplis Museum of Art, Indiana in 1999.**

(١٠) انظر وجدان على "الفن المعاصر من العالم الإسلامى" - لندن، إسكربيون للنشر، عمان: الجمعية الملكية للفنون الجميلة، ١٩٨٩.

إعادة تخليق أنفسنا:

الفن والذكريات والماديات

لوحات ملونة

فران لويد



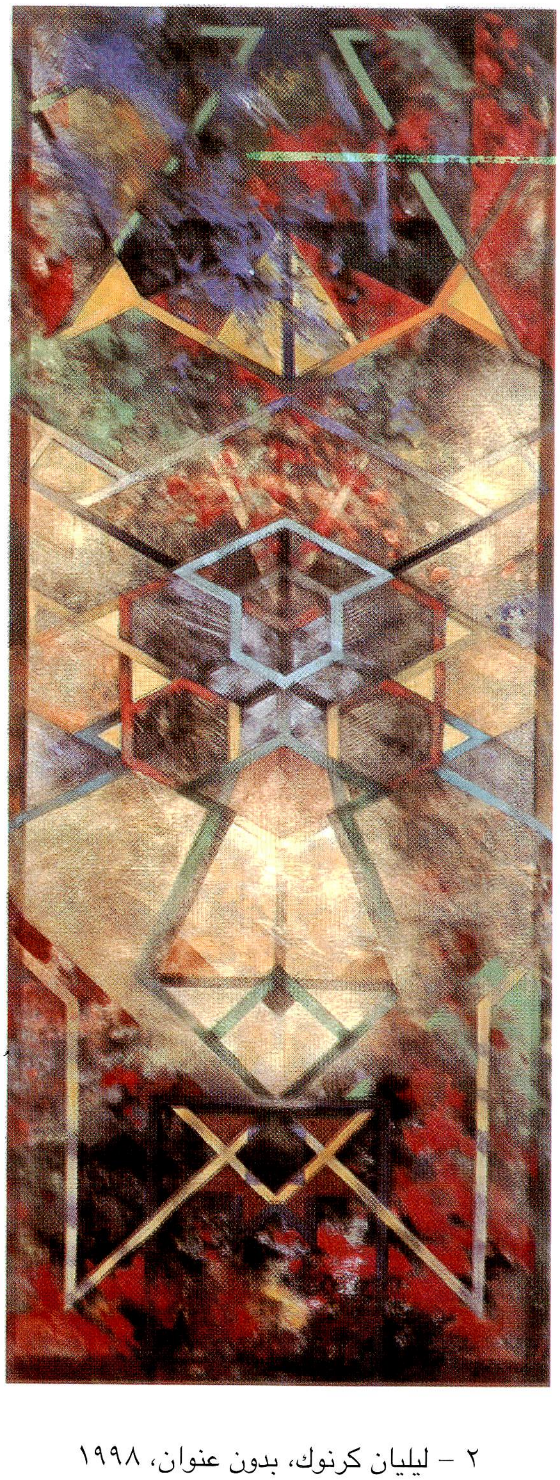


سعده جورج، "اليوم سأسلخ جلدى": تفكيك وتجميع، ١٩٩٨، تفاصيل



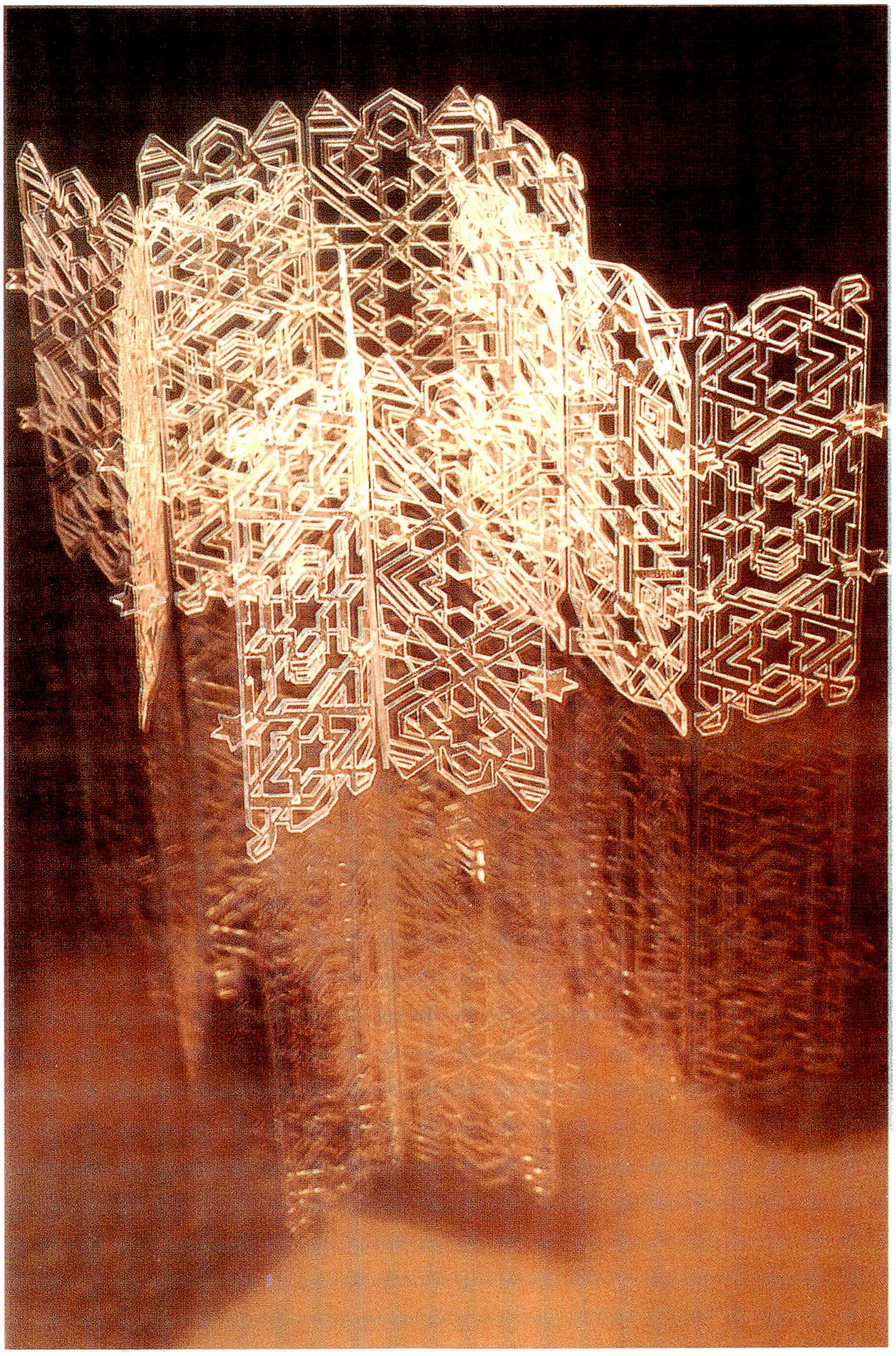
١ – ليليان كرنوك، الأسود والأخضر، ١٩٩٢، عدة وسائط على قماش القنب ، ٧٥×٦٩ سم

سعده جورج، اليوم سأسلخ جلدى: تقطيع وتذكرة ١٩٩٨ – تفاصيل تركيب بالحجم الطبيعى

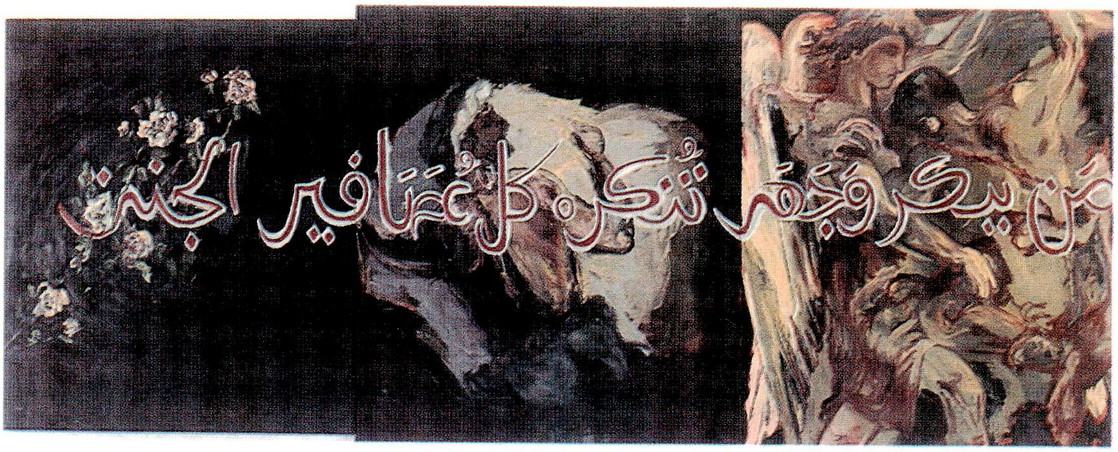


٢ – ليليان كرنوك، بدون عنوان، ١٩٩٨

أكليرك على قماش القنب، واحدة من ثلاث لوحات لكل منها ١٦٨×٦١ سم



٣ – ليليان كرنوك، بدون عنوان، ١٩٩٨، زجاج، ١٨٠× ٣٦٠ سم، نموذج للنحت الشعبى



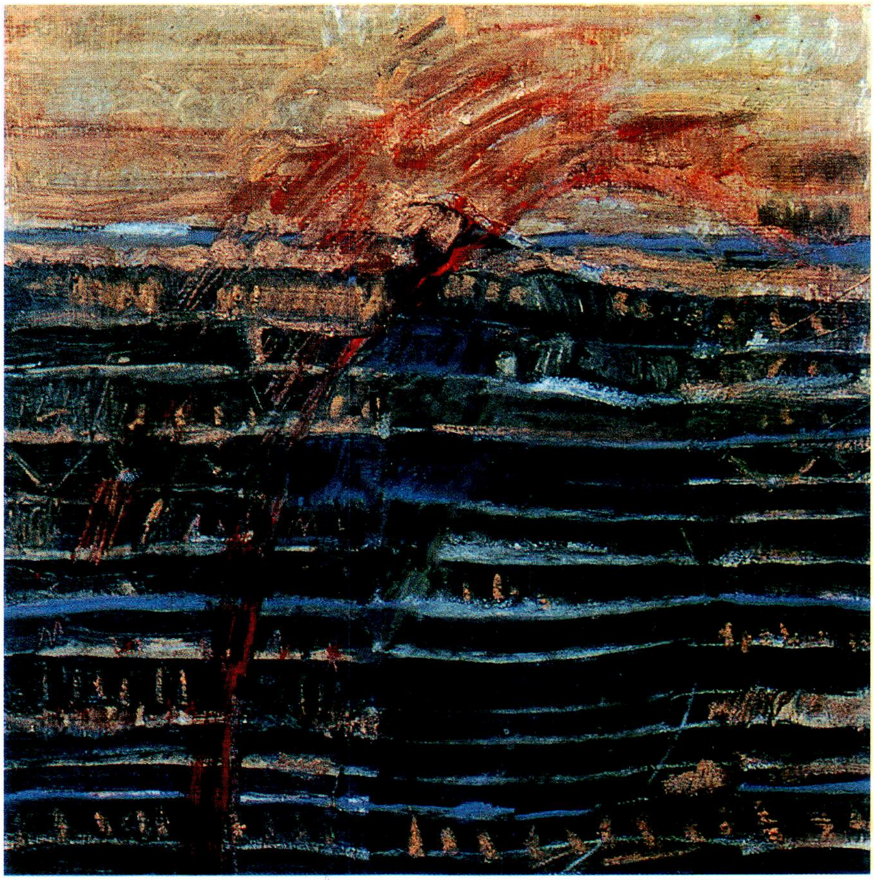
٤ – دوريس بيطار، مراقبة يعقوب، ١٩٩٢، زيت على ثلاث لوحات من قماش القنب مقاس ١٥٠× ٤٥٥ سم



٥ – غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٣٤، ١٩٩٨، وسائط متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم



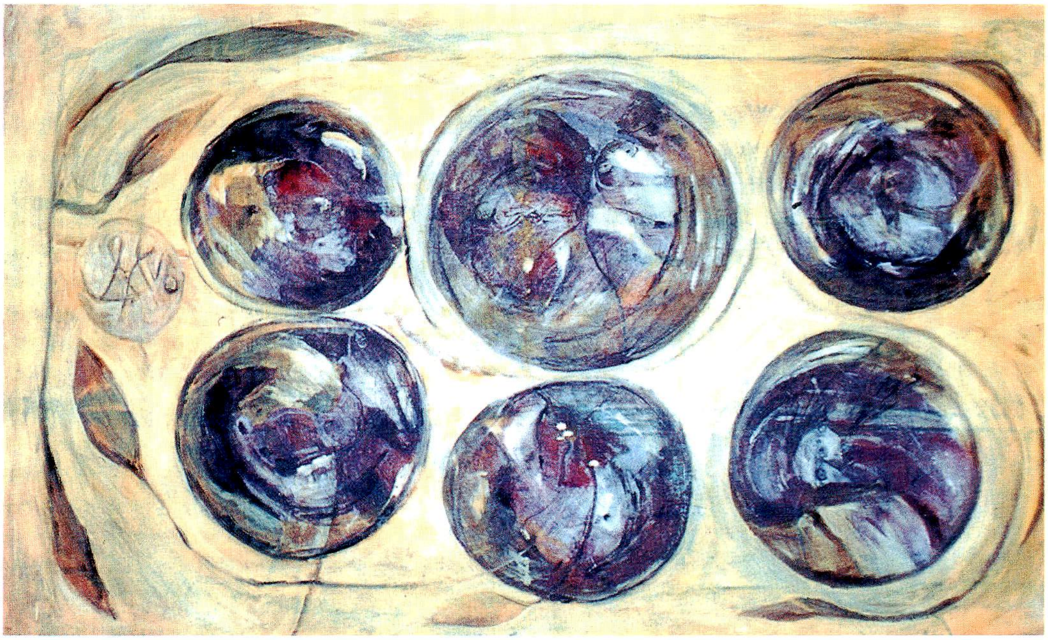
٦ – غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٢٥، ١٩٩٨، وسائط متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم



٧ – غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٢٩، ١٩٩٨، وسائط متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم



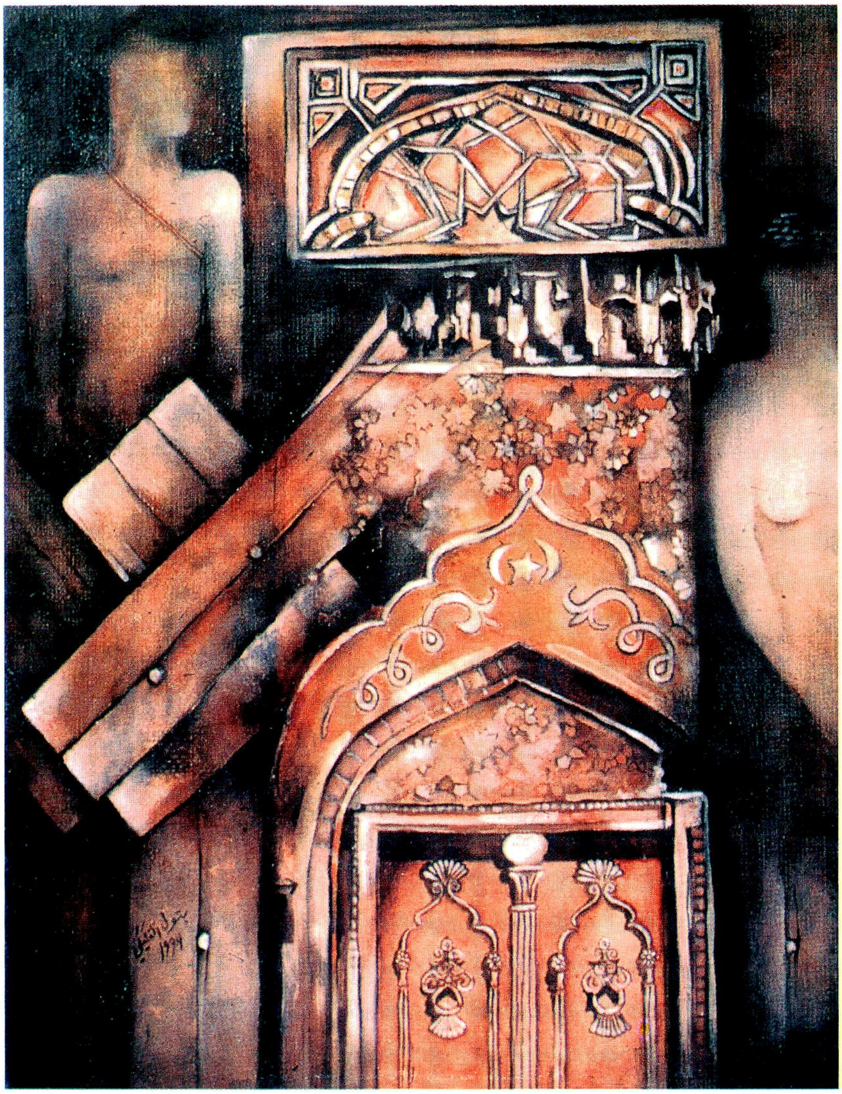
٨ – كمالة إبراهيم إسحاق، تأملات على طاولة العشاء، ١٩٩٨، أكريلك وحبر ملون على الورق، ٥٠×٤٠ سم



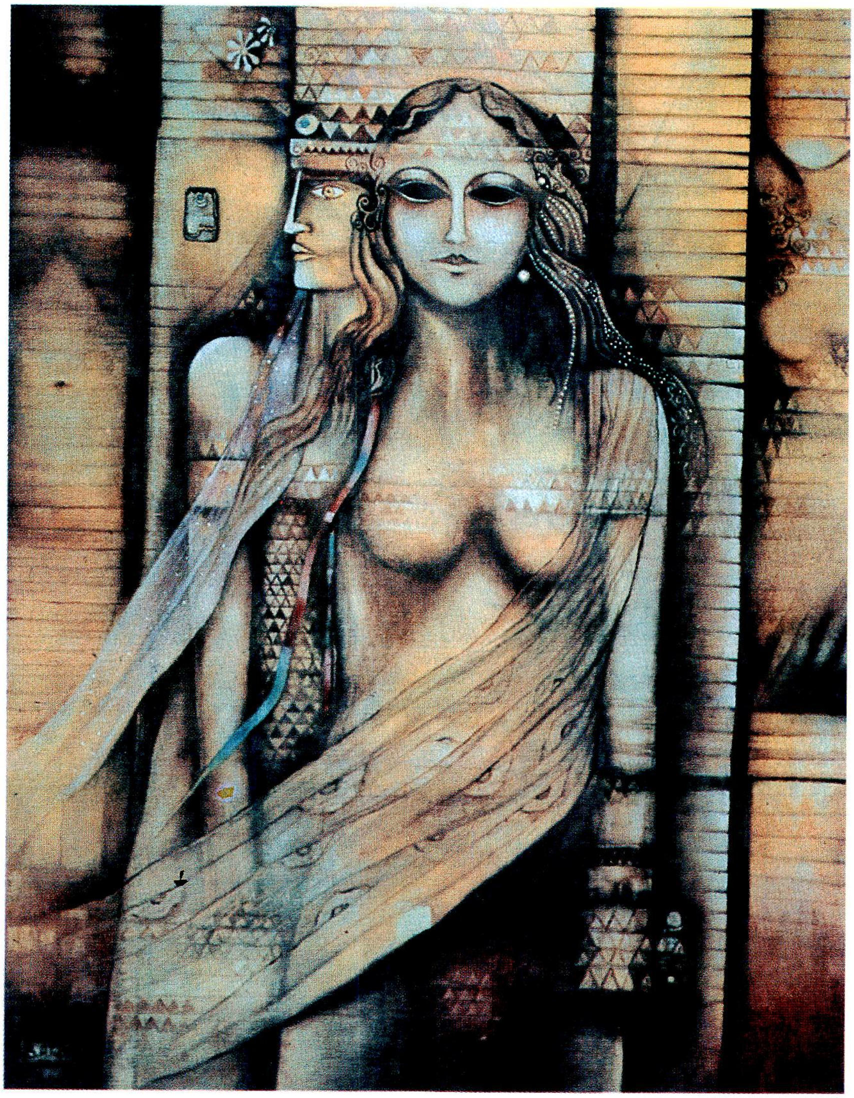
٩ – كمالة إبراهيم إسحاق، صور فى كورات كريستالية، ١٩٩٨، زيت على لوحة من قماش القنب مقاس، ١٧٥×١٧٥سم.

"اللوحات الكبيرة عادة ما تكون لوحة تجريدية رمزية مستوحاة من القصص الإفريقية القديمة التى اعتدت سماعها عندما كنت صغيرة.. فقد كان تقليد حكى القصص الإفريقية مهماً بالنسبة لعملى وتعد الميثولوجيا الإفريقية مصدر إلهامى الخاص"

كمالة إبراهيم إسحاق، مولودة عام ١٩٣٩ – السودان



١٠ – بتول الفكيكى، المدينة المغلقة، ١٩٩٧، زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠×٧٠سم



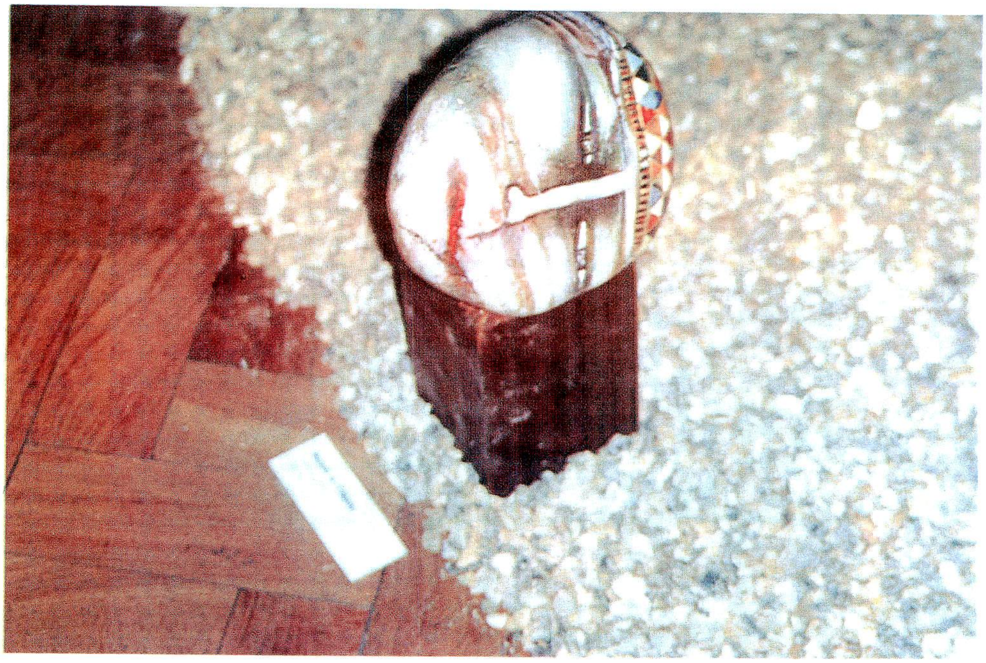
١١ – بتول الفكيكى، ١٩٩٧، زيت على القماش، ١٢٠×١٠٠سم

"لأكثر من ثلاثين عاماً وأنا أحاول تقديم أعمال فنية تجسد شخصيتى ووجهات نظرى الفنية للعالم من حولى... تنصب أعمالى الفنية حول الرغبة والفقد، والبعد والقرب والذكريات والآمال"

بتول الفيكيكى المولودة فى العراق عام ١٩٤٢

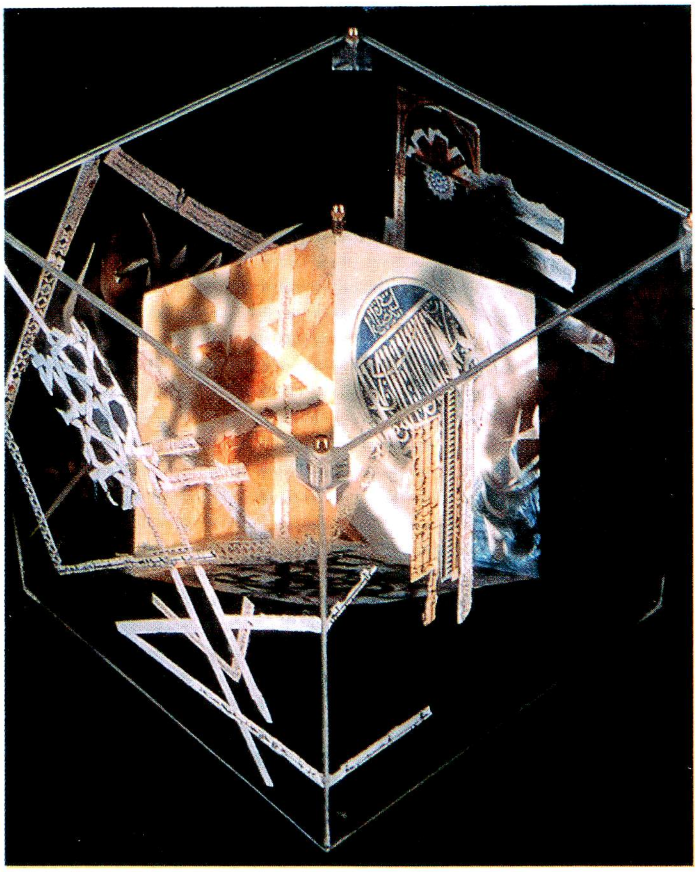


١٢ – بتول الفكيكى، أطفال المستقبل، ١٩٩٩، تركيب من الحجر والحصى الملونين، من معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر"، الموقع والأداء – بتشانجر، قصر وجاليرى، لندن، من يوليو – أغسطس، ١٩٩٩–٩٤

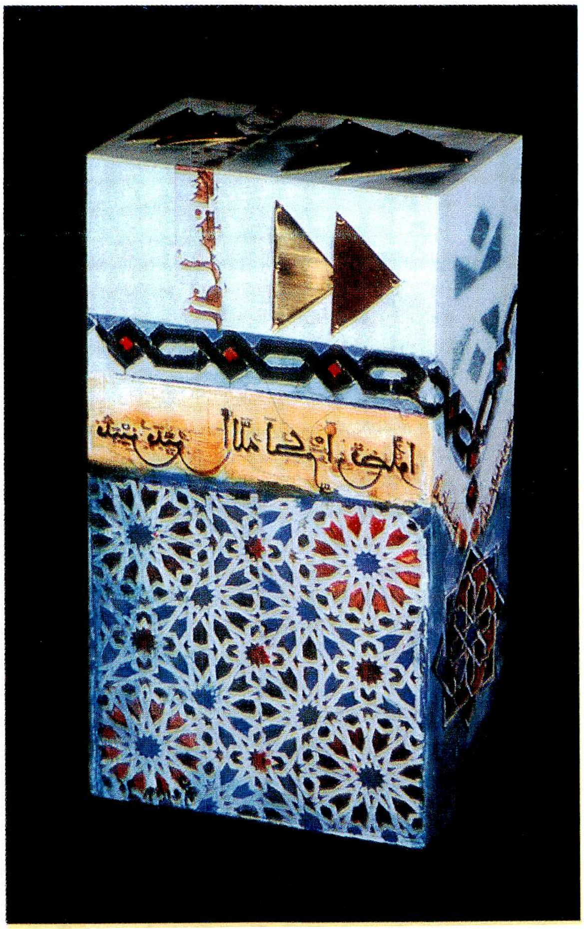




١٣ – بتول الفكيكى، أطفال المستقبل، ١٩٩٩ (تفاصيل)

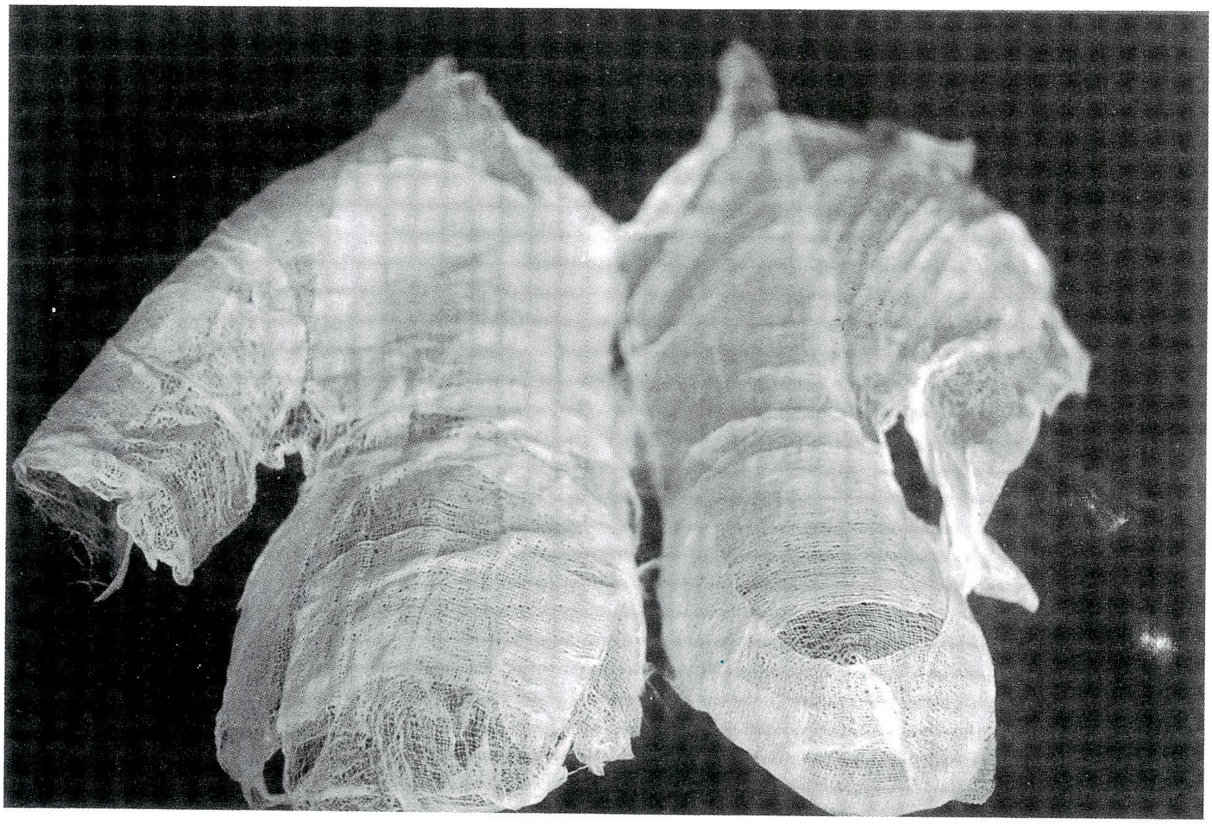


١٤ – ليلى كواش، مجسم سداسى ١١، ١٩٩٧، وسائط متعددة: أكليرك وكولاج وطلاء بالمينا على تركيب خشبى و بلاسيتك مقوى، بأبعاد ٤٣×٤٣×٤٣سم

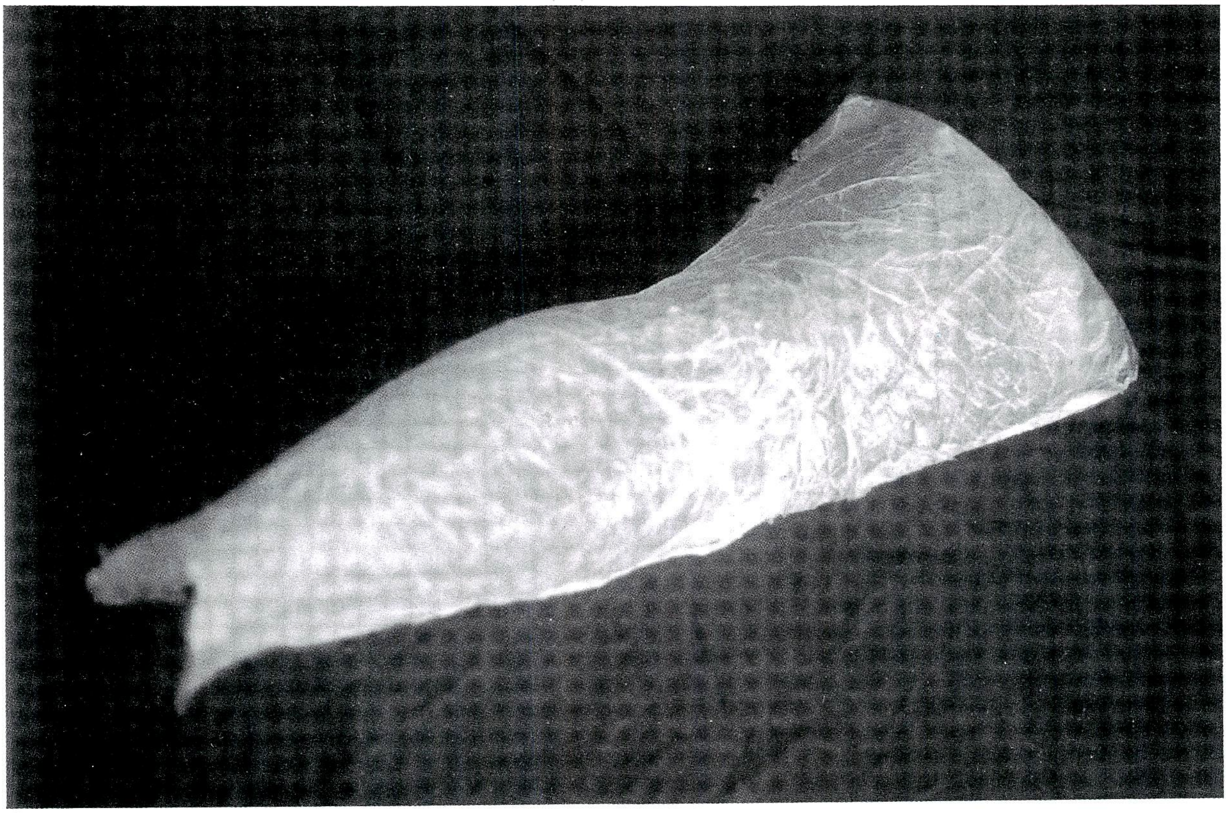


١٥ – ليلى كواش، سبعة أعمدة، رقم ٣، ١٩٩٧، أكليريك، كولاج، طلاء بالمينا على تركيب خشبى، ٣٠×١٥×١٠سم

"باستخدام عدة طبقات من الرسم وقطع الكولاج والأنسجة الثقيلة وملابس خفيفة، حاولت تجميع فترات متفرقة من الزمن لأجد المكان الذى يتشابك فيه الماضى مع الحاضر، حيث تتساقط حدود البلدان والمسافات. والكانافا هنا هى نقطة تلاقى كل هذه الأشياء"



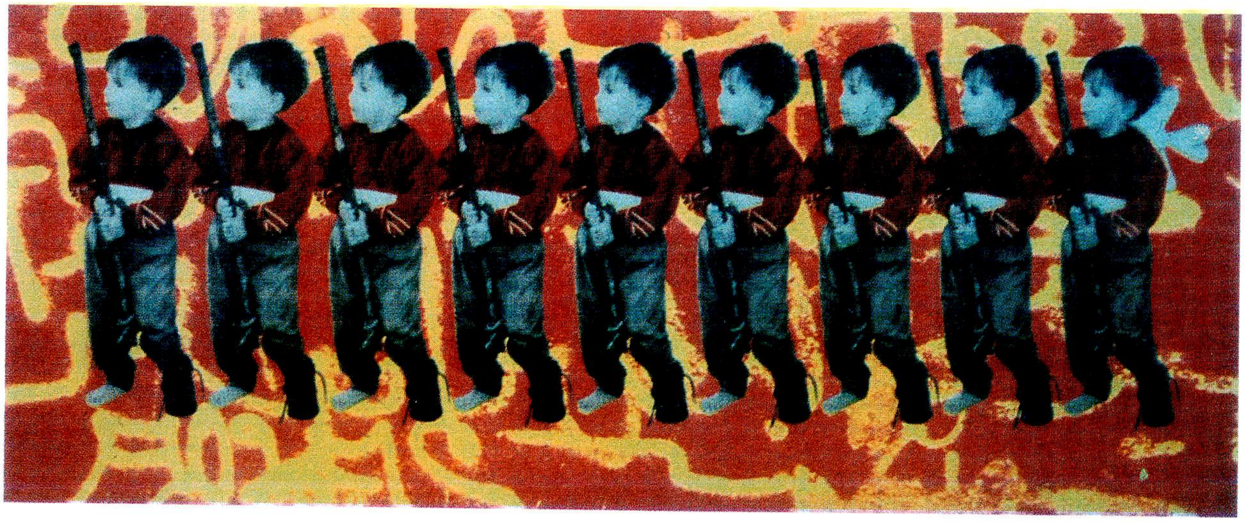
١٦ – سعده جورج، اليوم سأسلخ جلدى، تفكيك وتجميع، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، مقاس طبيعى



١٧ – سعده جورج، اليوم سأسلخ جلدى، تفكيك وتجميع، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، مقاس طبيعى

"عملى هو إشادة لكل من عايشوا تجربة "الآخر" الأليمة، من راحوا فريسة لصراع الهوية أو الهويات، من عاشوا الضياع والعزلة.. تعود أصول عملى لرحلتى الشخصية.. قدومى.. مزاولتى.. إنجازى"

سعده جورج، مولودة فى العراق عام ١٩٥٠، ونشأت فى لبنان



١٨ - ليلى الشوا، أبناء السلام، ١٩٩٢-٩٥، طباعة على الحرير، ١٠٠×٢٣٠ سم، جزء من تركيب أسوار غزة لعشرة أجزاء مطبوعة على الحرير



١٩ - ليلى الشوا، أبناء الحرب، ١٩٩٢-٩٥، طباعة على الحرير، ١٠٠×٢٣٠ سم، جزء من تركيب أسوار غزة - من عشرة أجزاء مطبوعة على الحرير

"الأرض والجسد مترابطان ويحملان جراحاً لمختلف صنوف الغزو"

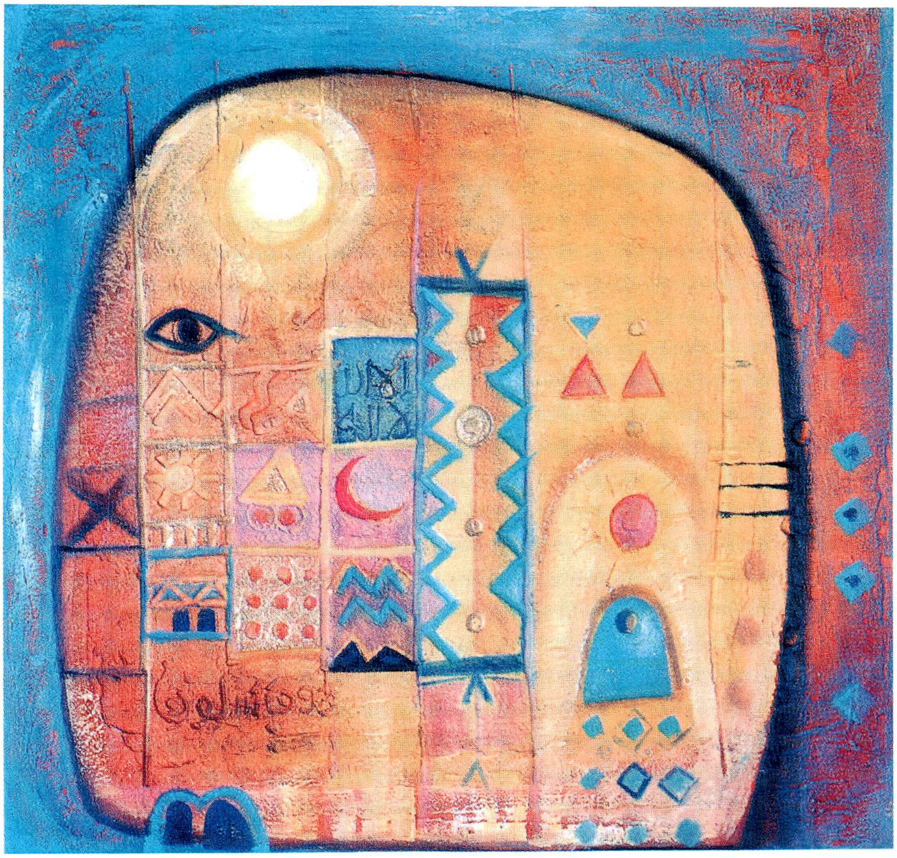
ليلى الشوا، مولودة فى غزة عام ١٩٤٠، فلسطين



٢٠ – ثريا البقسمى، أحلام زرقاء، ١٩٩٨، أكليريك وقناع من الصمغ على قماش القنب، ١٢٠×١٦٠سم لكل قطعة

"هويتى كامرأة من دولة عربية وفنانة من الكويت على الوجه الخصوص، وأيضًا إرثى الثقافى أمور مهمة بالنسبة لى... وبخاصة عندما نضع فى اعتبارنا الجدال الذى دار مؤخرًا حول حرية المرأة. فالآراء التى طرحت حول ما يجب على المرأة فعله من عدمه لا حصر لها".

ثريا البقسمى، المولودة عام ١٩٥٣ فى الكويت



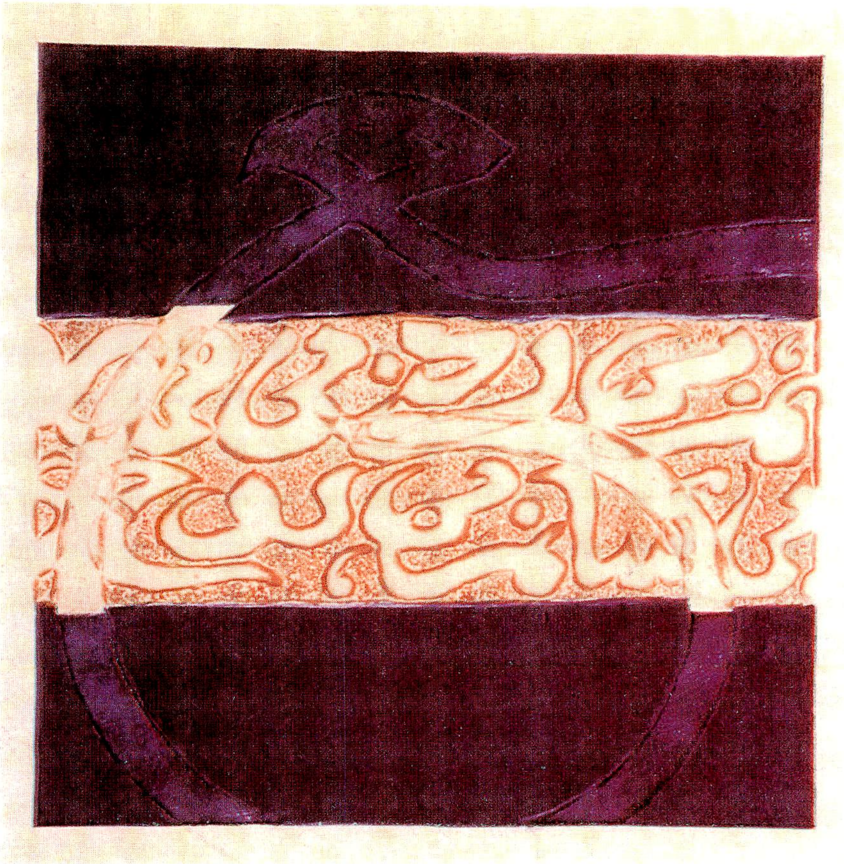
٢١ – ميسلون فرج، الحضارات... الكشف عنها، ١٩٩٣، وسائط متعددة على لوحات القماش ٦٠×٦٠ سم



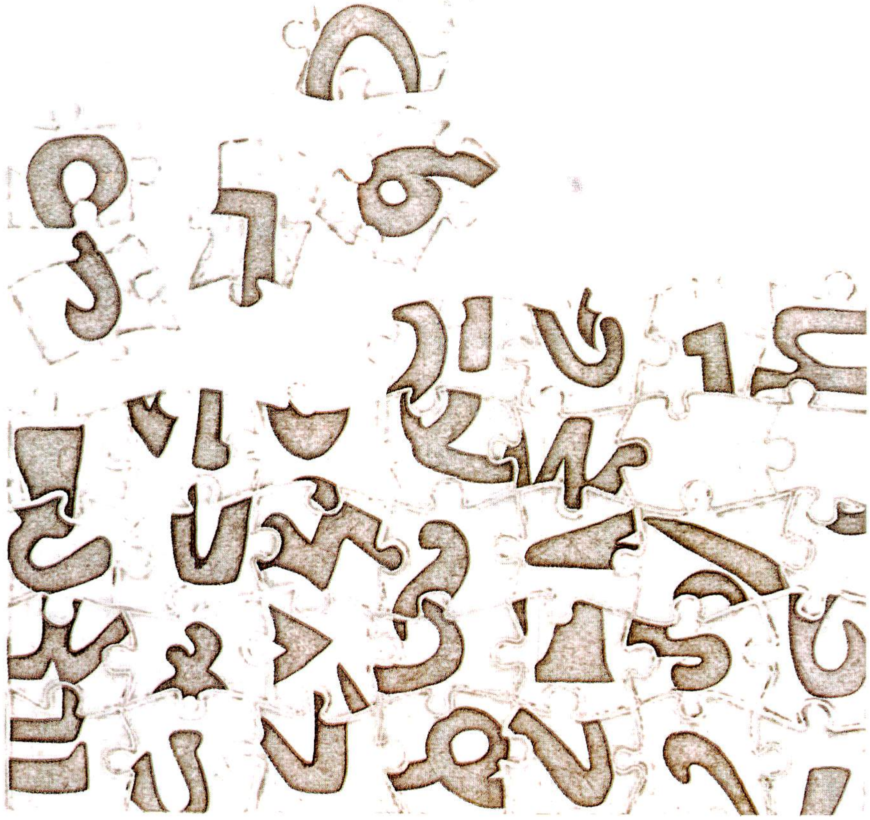
٢٢ – ميسلون فرج، آنية البركة، ١٩٩٤، وعاء خزفى أبيض بطلاء ذهبى بارتفاع ٣٠ سم.

"لكى أسجل أو أحفظ جزءًا من تاريخى أو بالأحرى من تاريخ العالم... علىّ أن أبدع أو أعيد الإبداع"

ميسلون فرج، مولودة عام ١٩٥٥ فى كاليفورنيا بالولايات المتحدة، وتلقت تعليمها فى العراق



٢٣ – ريما فرح، أزرق وذهب، ١٩٩٧، نقش على مركب من الصلب والصوان، ٥٥× ٥٥ سم



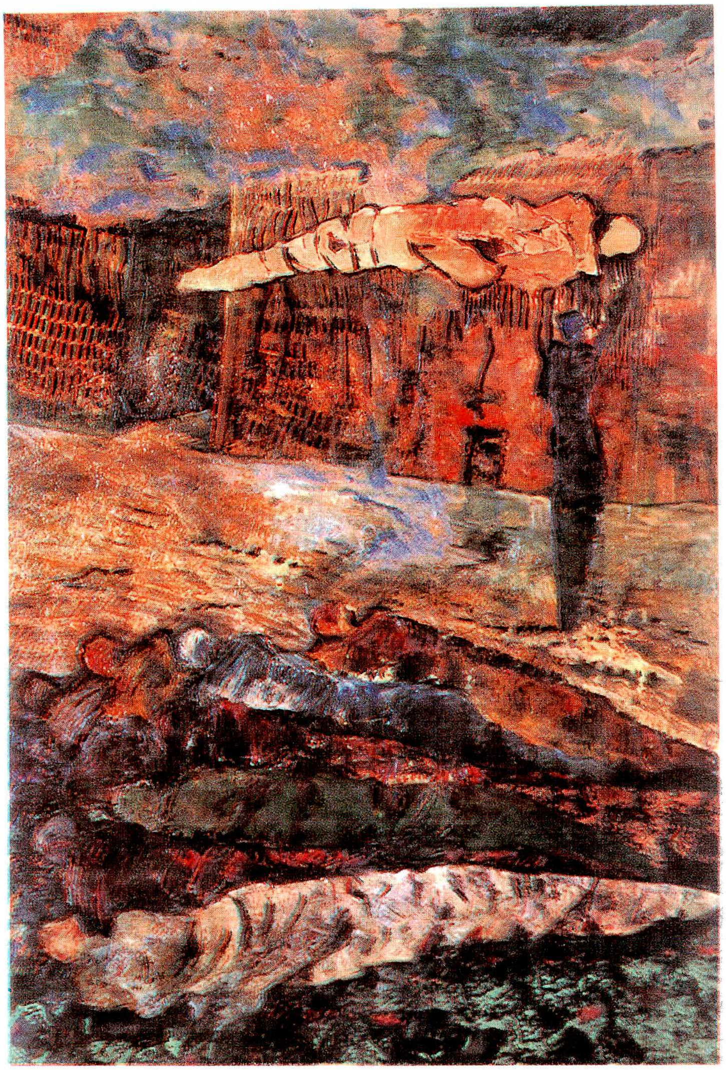
٢٤ - ريما فرح، النشر بمنشار المنحنيات، ١٩٩٤، نقش، ٦٧,٥×٦٧,٥ سم

"ترى عيون طفولتى الحروف كأشياء مبهمة، مقطعة فى شكل حجارة ومثقوبة على قطعة من الجلد مطلية بالذهب والشمع أو محبرة على قصاصة من الجلد الرقيق أو الحرير. فقد شعرت بالحاجة إلى استعادة الذكريات المراوغة... فعملية إعادة الاستكشاف جارية..."

ريما فرح، مولودة عام ١٩٥٥، فى الأردن



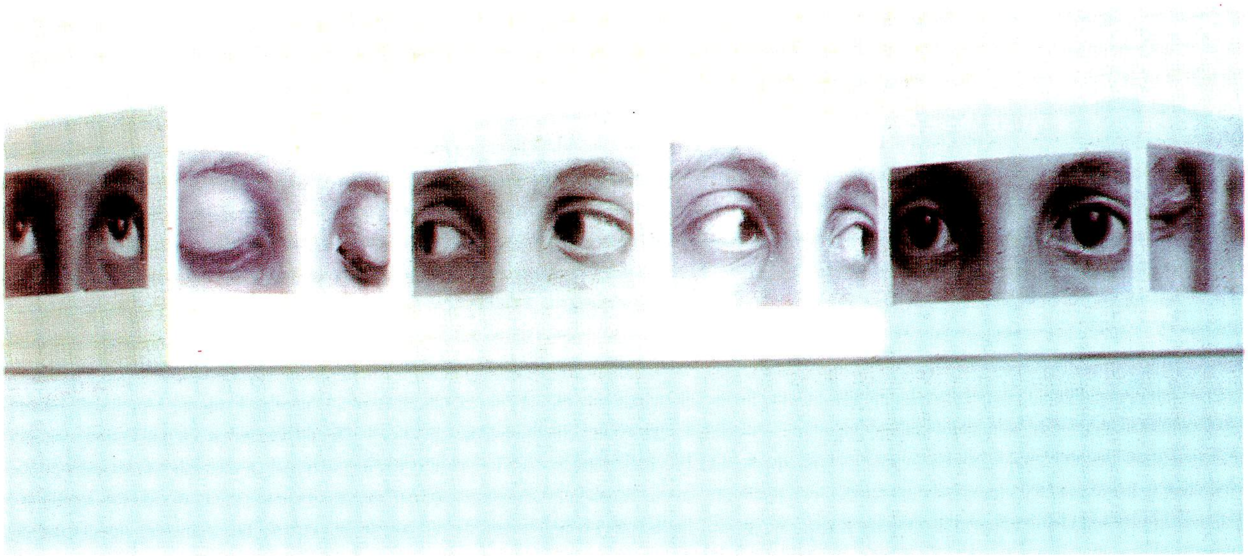
٢٥ - نجاة مكى، بدون عنوان ١، ١٩٩٨، وسائط متنوعة وألوان زيتية على الورق، ١٢٨×٩٥ سم



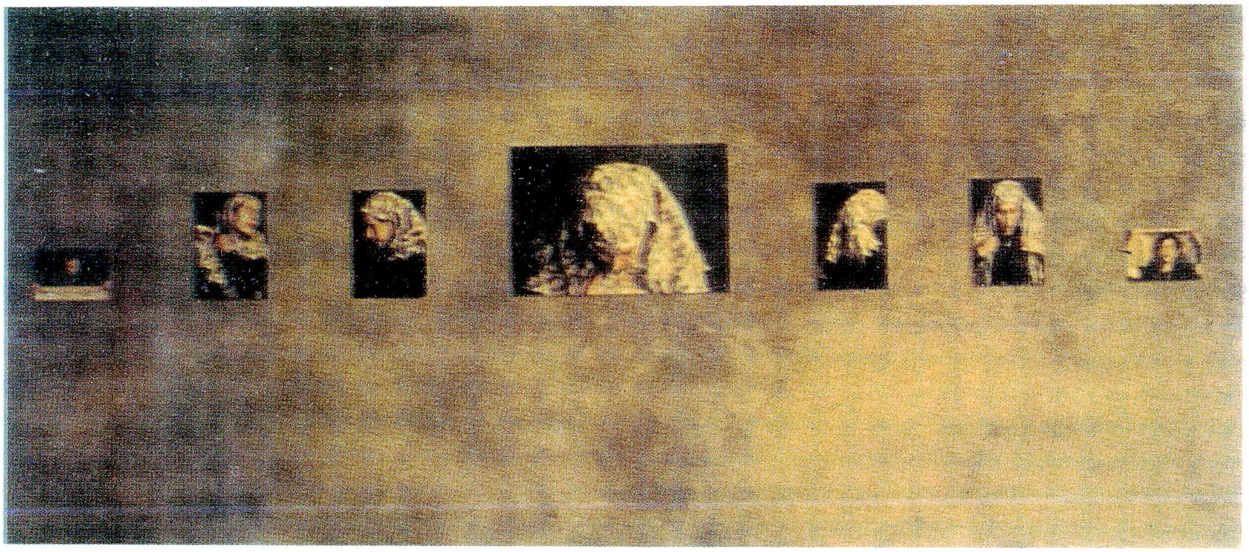
٢٦ – نجاة مكى، دون عنوان ٢، ١٩٩٨، وسائط متنوعة وزيت على الورق، ١٢٨×٩٥ سم

"يرتبط عطر هاتين المادتين (الزعفران والحنة) المخلطوتين معا جيدا بذكريات حميمة لطفولتى"

نجاة مكى، مولودة عام ١٩٥٦، دبى – الإمارات العربية، وتدربت على الفن فى مصر



٢٧ - زينب سديرة، الشاهد الصامت، ١٩٩٥، صور فوتوغرافية أسود وأبيض، مخاطة معا، ٤٠× ١٨٠سم



٢٨ – زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بى، رقم ٢ (تفاصيل)، ١٩٩٦، تركيب من صور فوتوغرافية ملونة ووشاح صنعته وارتدته الفنانة، جاليرى الفن الحديث، جلاسجو

"إذا! إنه من خلال الإدراك حيث تطفو الذكريات على السطح، تتأكد فرديتى على الدوام ويتكيف وجودى فى المجتمع الفرنسى المعاصر، وأيضا فى أثناء هجرتى لبريطانيا. وبجعل هذه المرحلة مرئية تم رسم خطط مبتكرة للذاتية من خلال الصور والتأملات والمخيلات والكلمات".

زينب سديرة، مولودة عام ١٩٦٣، فى الجزائر الفرنسية



٢٩ – زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بى، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



٣٠ – جنان العينى، بعد عدن، ١٩٩٥، تركيب (تفاصيل)

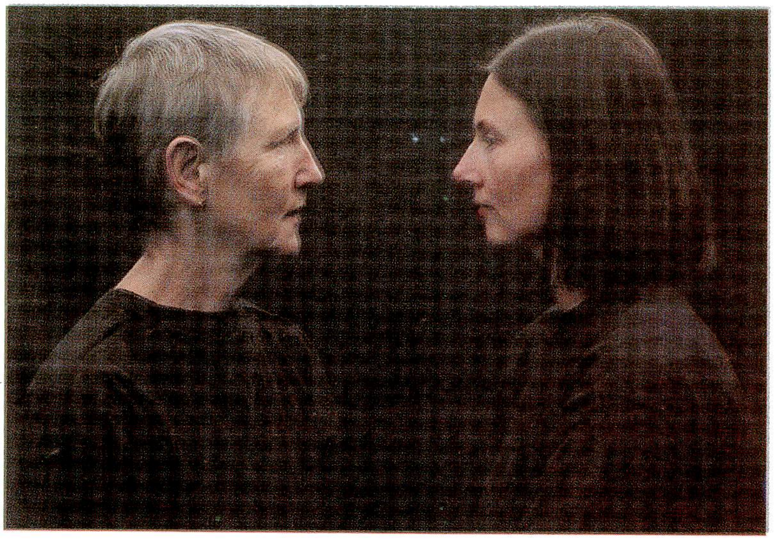
"كان اهتمامى بالاستشراق نقطة البداية لرحلة طويلة من التأمل لخلفيتى الثقافية العربية التى سبق ولفظتها بمجرد وصولى بريطانيا. لكن حرب الخليج وضعتنى عنوة وجها لوجه مع قضية هويتى الثقافية"

جنان العينى، مولودة عام ١٩٦٦، فى العراق من أم إيرلندية



٣١ – جنان العيني، بلا عنوان، (مشروع الحُجُب)، ١٩٩٧، صورة أسود وأبيض، الجزء الثاني من تركيب يتكون من زوجين، ١٨٠×١٢٠سم لكل منهما







٣٢ – جنان العينى، همسات صينية، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



٣٣ – مى غصوب، المغنية الأولى، ١٩٩٩، تركيب بأبعاد مختلفة



٣٤ – مي غصوب، المغنية الأولى، ١٩٩٩، تركيب بأبعاد مختلفة



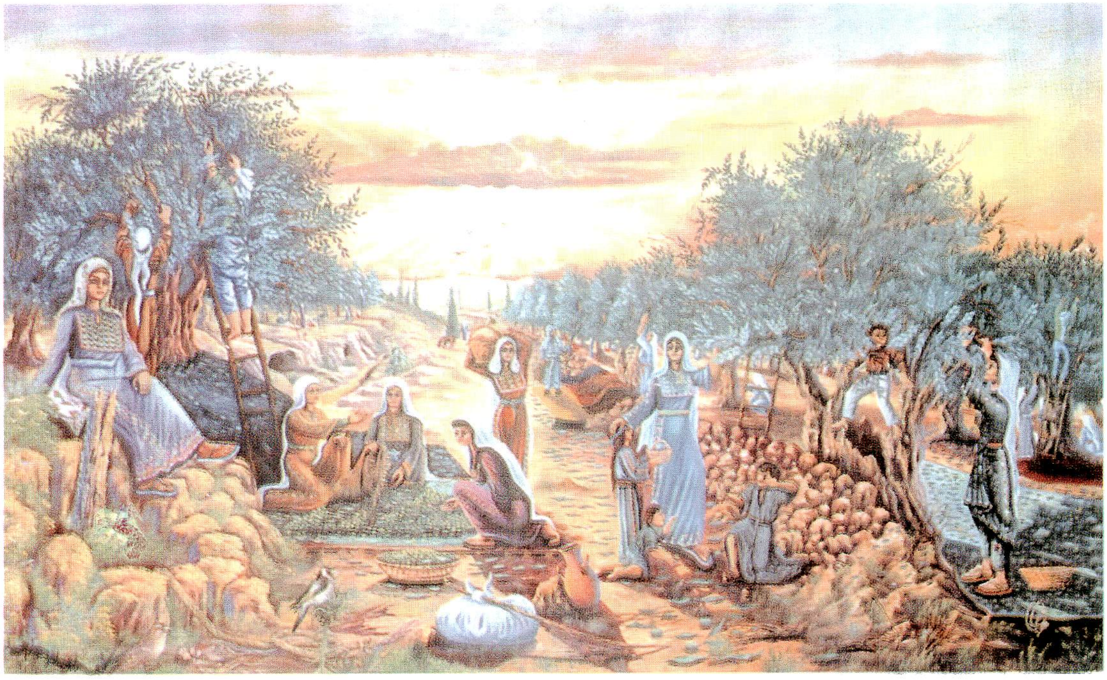
٣٥ – وفاء الهضيبى، مكناس١، ١٩٩٨، وسائط متعددة، خيط وتلوين على لوحة من الجلد المشدود، نصف قطر ٦٥ سم

"بدأت عملى بأشياء بسيطة وعادية من مستلزمات الحياة اليومية فى المغرب منها ورق التغليف والملابس والمسامير والخيط والصوف والشمع... فنحن عادة ما نحزم الأشياء معًا ونعلقها أو تستخدم خيوط خاصة لأغطية أوسدتنا التى تبقى بعيداً عن الأعين والخيوط تشبه خيوط المجتمع التى تتفكك مع الزمن، ولكنها تحجب وتفضح هذا التاريخ أيضاً"

وفاء الحديدى، مولودة عام ١٩٦٦، فى المغرب



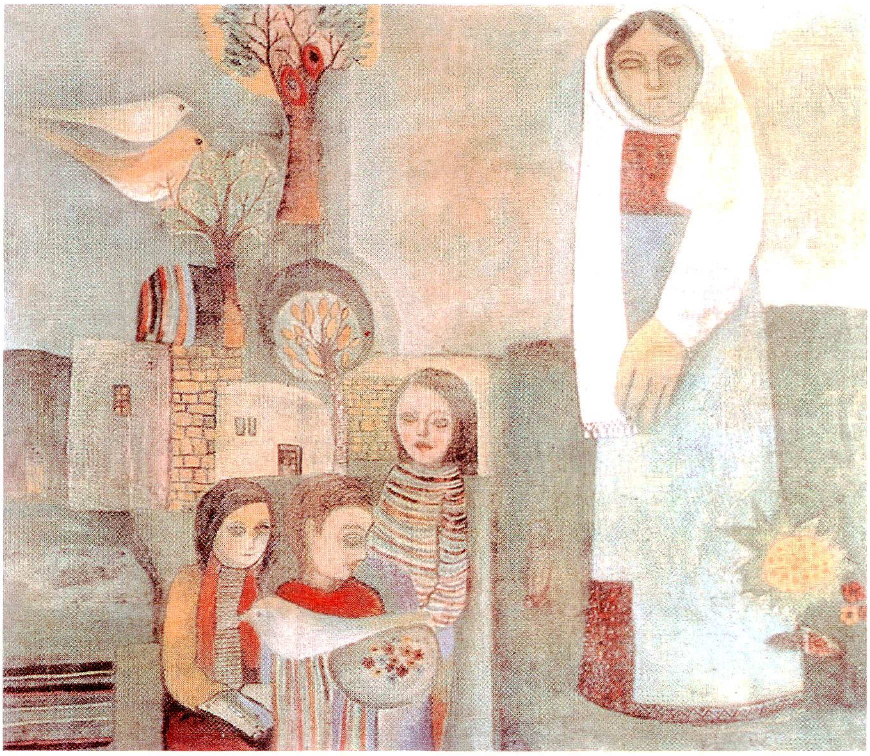
٣٦ – سليمان منصور، جامعو الزيتون، ١٩٨٨، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٠٠×٨٠ سم



٣٧ – سعيد حلمي، جامعو الزيتون، ١٩٩٣، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٧٠×١٥٠ سم



٣٨ – سليمان منصور، القرية تستيقظ، ١٩٩٠، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١١٠×٨٠ سم



٣٩ – نبيل عناني، القرية الفلسطينية، ١٩٧٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠× ٨٠ سم



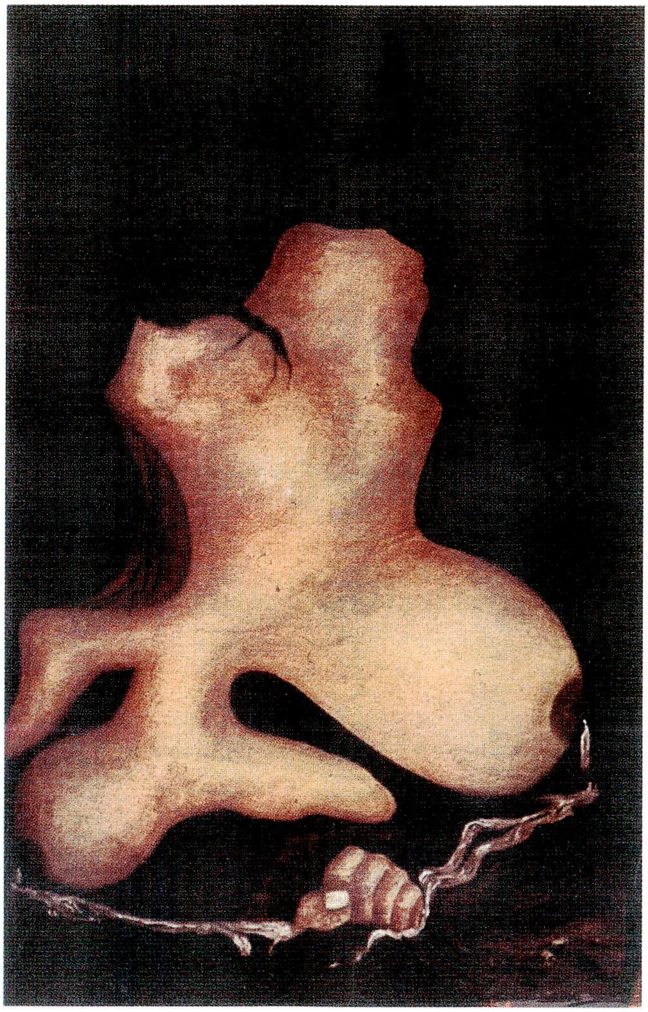
٤٠ – نبيل عنانى، القرية الفلسطينية، ١٩٨٩، ألوان ماء، ٦٠×٤٠ سم



٤١ – طالب دويك، الفلاح، ١٩٨٩، وسائط متعددة، ٨٠×١٠٠ سم



٤٢ – عبد المطلب البيان، الحصاد، ١٩٩٠، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٠٠×٨٠ سم



٤٣ – على الأصهب، برغم الألم، ١٩٨٤، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٥٠×٧٠ سم



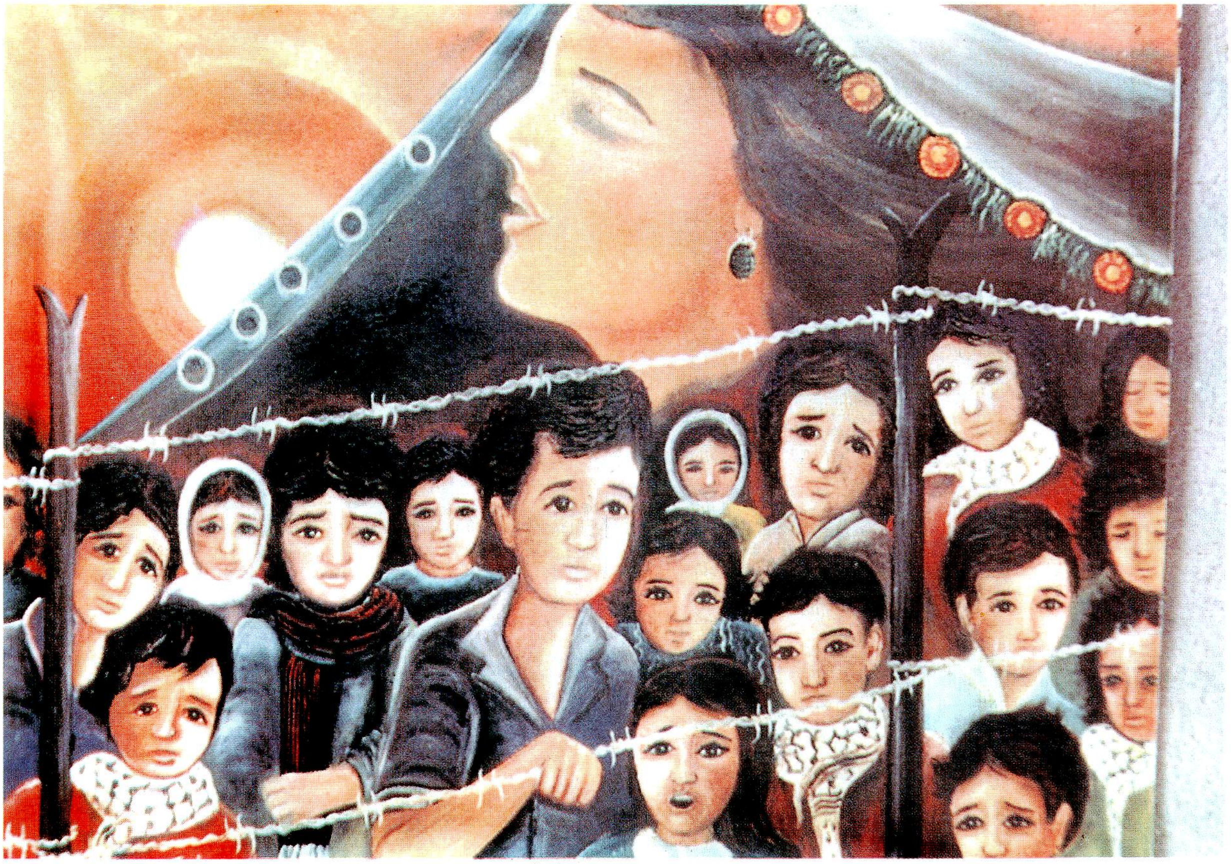
٤٤ – نبيل عنانى، الأمومة، ١٩٧٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٠٠×٨٠ سم



٤٥ – هشام كلوب، من الانتفاضة، ١٩٨٨، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٠٠×٧٠ سم



٤٦ - جواد المالحى، بداية النهاية، ١٩٨٨، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٣٠٠×١٢٠ سم



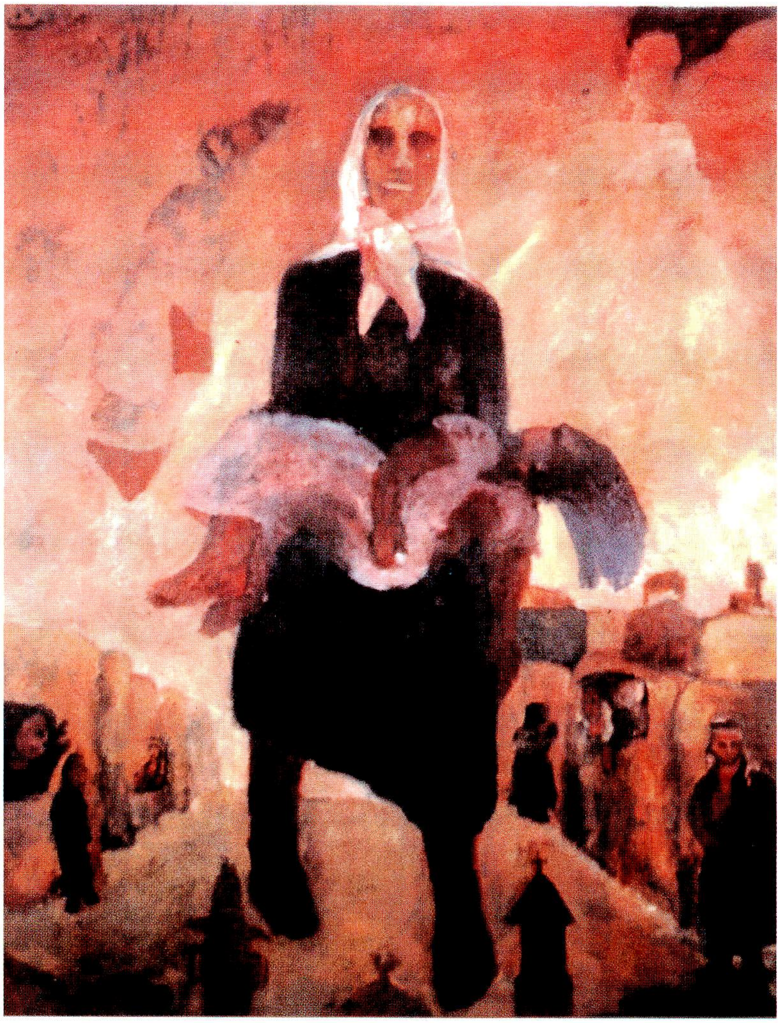
٤٧ – هشام كلوب، أبناء المخيم، ١٩٨٧، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٠٠×٧٠ سم



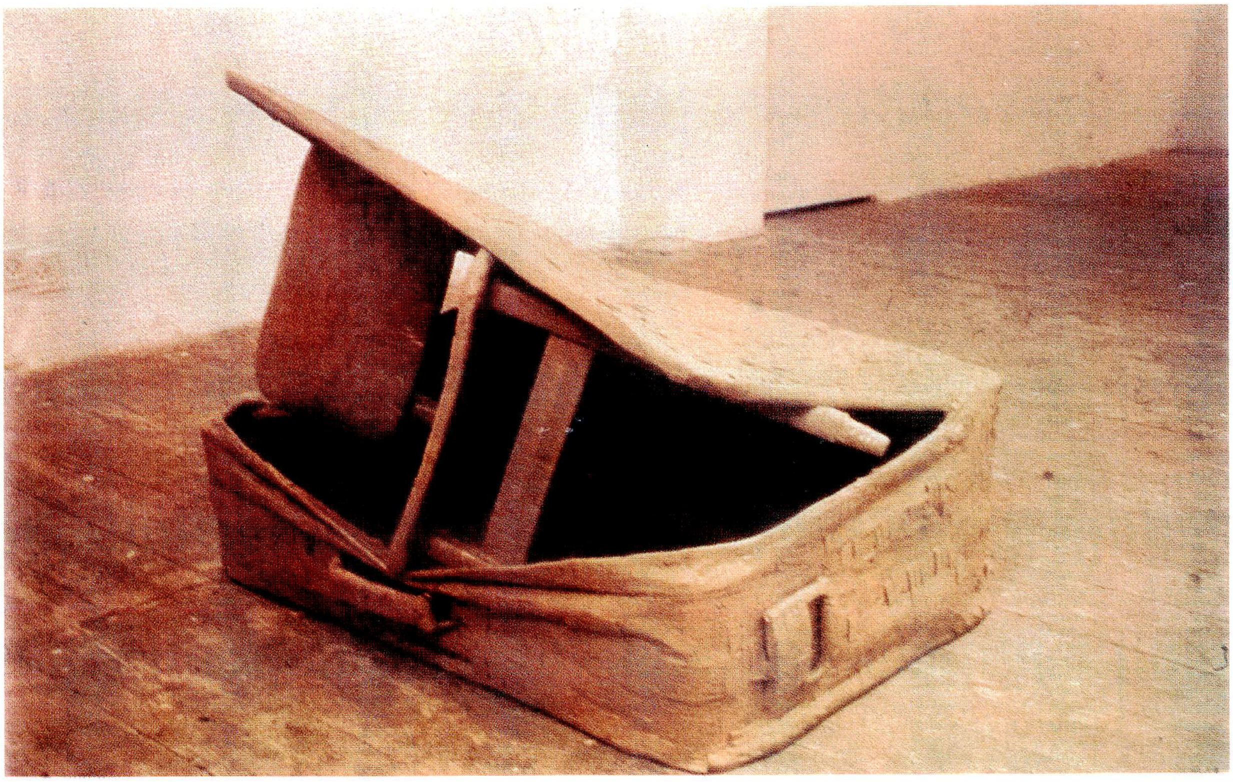
٤٨ – فايز الحسن، عرس الشهيد، ١٩٩٢، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٥٤×٧٠ سم



٤٩ – محمد أبو ستة، عروس الانتفاضة، ١٩٨٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٥٥×٧٤ سم



٥٠ – جواد المالحى، العروس، ١٩٩٠، وسائط متعددة، ١٨٠×١٤٠ سم



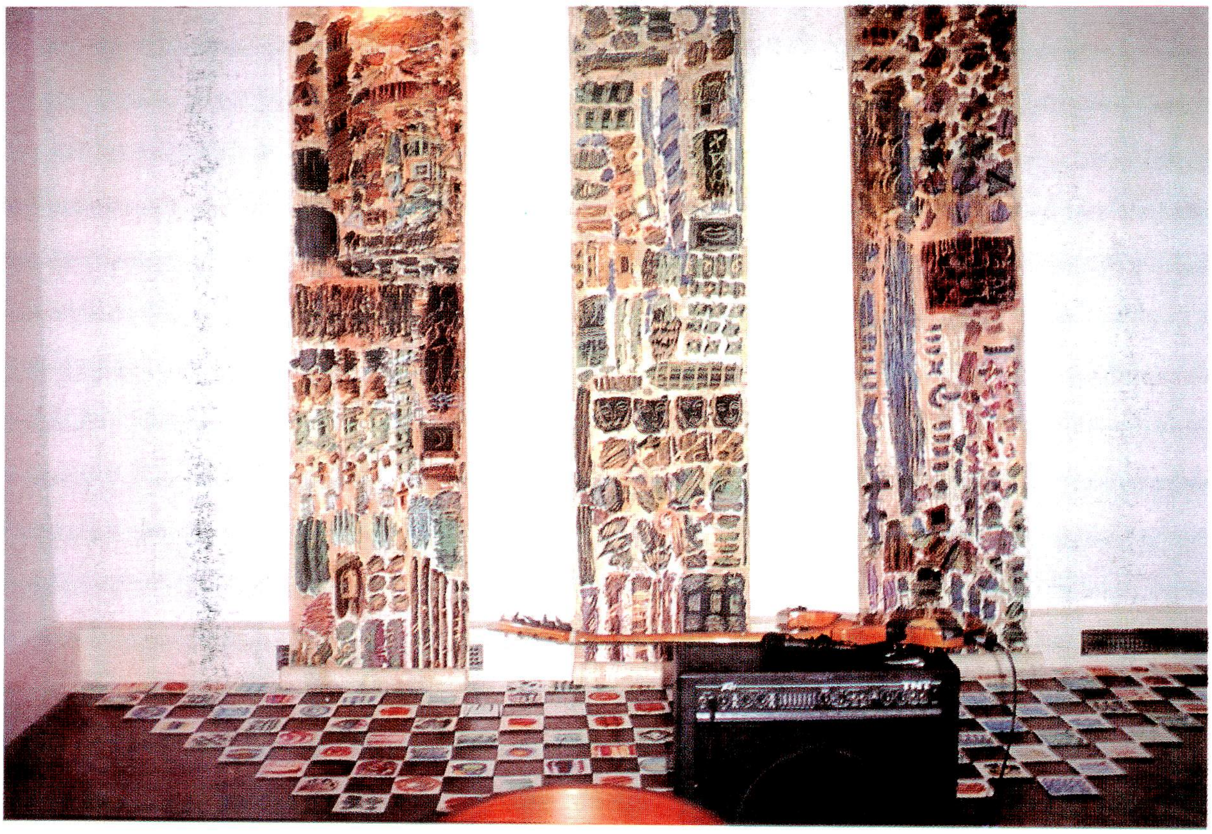
٥١ – خليل رباح، رحم، ١٩٩٧، وسائط متعددة، شنطة سفر، كرسى وأربطة، ١٢٠ سم



٥٢ – حورية نياتى، "لا للتعذيب" (حسب نموذج ديلاكروا –نساء جزائريات)، ١٩٨٢، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٨٨×٢٧٠ سم، جزء من تركيب "لا للتعذيب"، ١٩٨٢-٩٣



٥٣ – حورية نياتى " جلب المياه من النافورة ليس به شىء من الرومانسية"، ١٩٩١، تركيب: رسم على الورق، تكبير لبطاقات بريدية استعمارية، أباريق ماء، تسجيل صوتى، أبعاد متنوعة



٥٤ - حورية نياتى، زرياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٨-١٩٩٩، تركيب فى معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء، متحف وجاليرى بتشانجر، لندن ١٣يوليو، ١٩٩٩



٥٥ – حورية نياتى، زرياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٨–١٩٩٩، تركيب فى معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء، متحف وجاليرى بتشانجر، لندن ١٣يوليو، ١٩٩٩.

الصفحة المقابلة، كاملة إبراهيم إسحق، تفصيل وتركيب، حوار الحاضر: الموقع والأداء، بتشانجر مانور، آند جاليرى، ١٩٩٩



كاملة إبراهيم إسحق، تفصيل وتركيب، حوار الحاضر: الموقع والأداء، بتشانجر مانور، آند جاليرى، ١٩٩٩.

تخليق ذواتنا: الفن والذكريات والماديات[١]

فران لويد

إنَّ الكتابات والصور التى سبقت هذه المقالة تعود إلى خمسة أجيال من الفنانات العربيات، اللاتى ينتمينَ إلى ثمانى دولٍ متفرقةٍ، من ثلاث قارات مختلفة، كذلك فإنهنَّ يُمثلنَ أجيالا مختلفة وجغرافياتٍ متنوعة. قد يبدو أنهنَّ مختلفات، ولكنهنَّ جميعًا تطرقنَ إلى موضوع واحد وهو تعريف الهوية، الهوية التى تُعدُّ انتماءً ثقافيا ومكانيا، والهوية كنوع اجتماعى، الهوية من منظور الفنانة والنازحة والغائبة، الهوية باعتبارها مواءمة أو إعادة مواءمة، والأهم، الهوية على اعتبار أنها شيء دائم التغيير. فالفنانات يتميزن بهوياتهن المُشكَّلة أو المُعاد تشكيلُها على الدوام، سواء داخل البلدان العربية أو فى بلدان المهجر أو كليهما.

فى قلب تلك الكلمات وهذه الصور نلمس أهمية الذاكرة: الذاكرة باعتبارها سيرة شخصية أو ثقافية، ذاكرة الأشياء، والذاكرة باعتبارها جزءًا من عملية تشكيل المعنى المُقدم من خلال العمل الفنى. قد لا يكون هذا غريبا حيث إنه بالذاكرة نكتشف أين نحن من خلال تاريخنا وتجاربنا على المستوى الشخصى والجماعى.

وأرغب من خلال مقالتى هذه النظر إلى العمل الفنى على أنه بؤرة يمكن من خلالها إعادة مواءمة الهوية وميلادها، كما أوضِّح أهمية الذاكرة ودور الماديات من حولنا فى هذه المواءمة بالنسبة إلى كل من المبدع والمتلقى. وأريد- عند محاذاة الذكريات بالماديات - أو وضعهما فى قالب واحد- التوصُّل إلى الطريقة التى نكتشف بها أن الذكريات مثلها مثل الهويات لها أجسام تجسدها.

إننى أرى أن الذكريات تتجسد وتتولد من خلال تفاعل ذات الفنان مع عمله، وبتفاعُل ذات المتلقى هو الآخر مع العمل الفنى والتحامه به، وإن كان بطرق مختلفة ومباغتة تماما.

وقد تأثر أسلوبى بأحدث ما كُتب فى الذاتيات والهويات واستند إلى مجموعة واسعة من العلوم والأساليب المختلفة، وأثرت فيه كذلك اهتماماتى القديمة بمواءمة المعانى بالنسبة إلى الأعمال الفنية وبواضعِى هذه المعانى[٢]. وإنه ليتضح فى صلب هذه الاهتمامات التركيز على الطبيعة التفاعُلية لعملية الالتحام بين العمل والفنان وبين العمل والمشاهد أو الجمهور القارئ للأحداث عند أى لحظة معينة. والمعنى أو المعانى التى يطرحها العمل لا تنتظر من يأتى ليكتشفها بل هى موجودة باعتبارها جزءًا من هذا الالتحام (أو التفاعل بين الذوات)، وهى ليست معانى ثابتة، أو حقائق كونية تتسم بالموضوعيّة. بل تُستحدث المعانى أو يُعاد استحداثها من خلال ذوات متجسدة مثَّلت هذه المعانى، أو ذوات متجسدة شاهدت هذه المعانى متجسدة أمامها، من خلال عملية تلاقى خطوط متشابكة من النوع الاجتماعى والطبقة والعرق ونوع الجنس والجغرافيات فى لحظات تاريخية محددة ومن خلال مواضع معينة. وتعدُّ الذاكرة وكلُّ ما ينتج عنها جزءًا جوهريا من أعمال التفاعل بين الذوات وأعمال الأداء هذه التى تشكل المعنى[٣].

وهذه المقالة ما هى إلا خلاصة لإعادة النظر فى الأعمال المقدمة ضمن معرض "الحوار المعاصر"، فى "جاليرى بروناى"، مُستضيئةً فيها بما سبق أن كتبته عن فن المرأة العربية المعاصرة، وبما أعرفه بالفعل عن الفنانين. وما أدهشنى حقا حين عاودْت تأمُّل (العبارات المصاحبة للوحات الملونة المرفقة) مدى أهمية الذاكرة بالنسبة للفنانين أصحاب هذه اللوحات وأيضًا بالنسبة لى من منظورٍ مغايرٍ نتج من عملية التحامى بالعمل الفنى.

وبعيدًا عن طبيعة كون الذاكرة شىء يتعامل مع الماضى، ويتصل به، فإنها كيان حى مُتفاعل، وجزءٌ من ديناميَّات الإدراك، المتعالقة بنقاط التماهى المتعددة والعملية المستمرة لخلق المعنى. أضف لهذا، فقد بدا واضحًا أن مشروع عرض الأعمال الفنية وتوفير إطار عمل لها يُعدُّ برمُته جزءًا من مشروع الذاكرة المتشابكة، لاستحضار ما تمَّ نسيانه(أو قمعه أو تنميطه) أمام العين، فى سياق؛ الفنُّ الغربى وبريطانيا ما بعد الاستعمار على وجه التحديد.

وفى أثناء كتابة هذه المقالة استشعرت أننى بصدد قضية هائلة الحجم، شائكة ومراوغة فى آن واحد. فبرغم تنوع الاصطلاحات نجد أن كل فرع من فروع العلم والثقافة له مفرداته الخاصة عند تناول تعريف الذاكرة ناهيك عن أن الذاكرةَ نفسها شىء غير مادى. وعادة ما تتوسل جسمًا ما أو ذاتٍ محسوسة لتظهر فيهما، الأمر الذى يجعلها أكثر عُرضةً للتغيير لاسيما حين يتغير الحقل المعرفى المعنىُّ بتناولها. والذاكرة تصبح بالنسبة لنا حقيقة عندما نعايشها، ولكنها ليست شيئًا قائمًا بذاته. وتعدُّ الذاكرة المطمورة فى نسيجٍ مُعقَّدٍ من التشكيلات الذهنية والمادية المتغيرة- جزءًا من عملية معايشة ومعرفة موقعنا فى العالم. كما أن هناك صلة وثيقة بين الذاكرة والإدراك، تلك الصلة هى التى تحدد- بوعى أو بدون وعى- كيفية رؤيتنا للآخرين ولأنفسنا (برغباتنا ومخاوفنا)، وتُحدِّد بالتالى نظرتنا للماضى والحاضر فى الزمان والمكان الحاليين.

تشهد الألفية الجديدة اهتمامًا بالغًا بقضايا الذاكرة والنسيان؛ حيث ركزت معظم الكتابات الحديثة على قضايا متصلة بمختلف الصور التى تنطبع فى الذاكرة العامة والخاصة، أو القومية والجماعية (لاسيما تلك المتصلة بالآثار الصادمة للمحرقة). وكذا آثار التكنولوجيات الحديثة على الذاكرة الإنسانية، والتجارب التفكيكية المصاحبة للحياة المعاصرة(٤).

وبالقدر ذاته بدأت تثور عدة أسئلة حول آلية عمل الذاكرة بالنسبة للأشياء المادية والفراغات الخاصة والعامة للمتاحف والمنازل، ومن خلال هذا العمل البحثى البارز سأركز بشكل خاص على كيف يمكن للأعمال الفنية، وبخاصة التى تأخذ أشكالا ملموسة أن تؤثر علينا باعتبارنا ذوات مجسِّدة(٥).

ومثلما لاحظ "ماريوس كوينت" فإن الاهتمام المتزايد بالذاكرة، والذى يتجلى فى الفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية "مدينٌ بالكثير لنقد ما بعد الحداثة الموجه لفكرةَ التاريخ ذاتها، التى طالما ارتكن إليها الفكر الغربى"(٦).

لم يعد يُنظرة إلى التاريخ باعتباره تسجيلاً محايداً موضوعيا للماضى، فقد ثبت أن صنع التاريخ عملية منحازة مُجحفة وانتقائية، وعادة ما تؤدى النظريات الشمولية أو العالمية للتاريخ إلى تفكك تضافر العرق والطبقة والنوع الاجتماعى والجنسانية والجغرافيا(٧).

وقد أمدَّنا التركيز على خصوصيات التجارب القائمة فى مكان بعينه، والمعبر عنها بالذاكرة- بوسيلة جبارة لاسترداد الرؤية التاريخية وإعادة استكشافها وإصلاحها، على المستوى الشخصى والجماعى، بالنسبة للفئات اللاتى كن من قبل مهمشات ومحرومات من حقوقهن سابقًا(٨).

وبالنسبة للكاتب الألمانى اليهودى، والتر بنيامين[٩] الذى كانت له بصمته المتميزة على التفكير فى هذا المجال فإن "معنى الإفصاح عن الماضى تاريخيا هو الإمساك بالذاكرة باعتبارها صورة تومض عند لحظة الخطر[١٠].

وتبين لنا القصص التاريخية الحديثة من المهجر الأسود أو تاريخ النساء بوضوح كيف مكنت عملية إعادة اكتشاف الماضى التاريخى، مثلا، من خلال إعادة تحديد وضع التقاليد الشفهية أو كتابة السير الذاتية التى كانت مذمومة من قبل، الأفراد والجماعات من أن يُصبحوا ذوات فاعلة فى الثقافة بدلا من جعلهم محطًا للحذف والفقد[١١].

وكما ذكرت من قبل، فإن إعادة كتابة التاريخ هذه تعدُّ جزءًا من مشروع لتناول فن المرأة العربية، فى ضوء أن سير المرأة العربية وتجاربها جعلا منها ذاتًا فعالة فى العالم المعاصر، بعدما كانت تجارب المرأة والفنانات، سواء فى البلدان العربية أو فى المهجر موضع إغفال مجحف. أود أن أستطرد قليلا بشأن الذاكرة قبل أن أناقش سمات الطرق التى تتمكن من خلالها المرأة العربية من تجسيد وتمثيل الهويات فى عملها، وما الدور الذى يمكن أن تلعبه الذاكرة. (شكل ٨-١).



(شكل ٨-١)

حورية نياتى، زرياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٨-١٩٩٩، تركيب فى معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء، متحف وجاليرى بتشانجر، لندن ١٣يوليو، ١٩٩٩

ماذا نعنى عندما نتحدث عن ذاكرتنا؟ وما معنى أن نتذكر؟ أعتقد أننا عادة ما نربط الذاكرة بالماضى طبقا للمفهوم الخطى للزمن، والذى يفصل بين الماضى والحاضر، وبين الحاضر والمستقبل. وإذا تساءلنا متى تنشط الذاكرة، فإن الإجابة أنها دائما ما تتجسد فجأة فى الحاضر. وعلى الرغم من وجود علاقة بين الذاكرة والماضى فإنها تنشأ فى الحاضر ربما استجابة أو رفضًا لتجربة أو حدث ما فى الحاضر أو متأثرة بمُجريات الأحداث من حولنا. وللتوضيح أكثر فإنَّ الذكريات التى تمثل جزءًا جوهريا من هويتنا الثقافية ليست عنصرًا ساكنًا يقبع فى الماضى نكتشفه ونستنسخه. بل تتجسد الذكريات فى الحاضر مستترة على أنها جزء من مواءمتنا الدائمة لهوياتنا المتعارضة من خلال معايشاتنا لتجربة حاضرة. وترتبط الذاكرة أيضًا بالعقل، أو بالعملية الذهنية التى كانت حتى فترة قريبة منفصلة عن مادية الجسد: مظهر مشترك للفكرة الغربية الشائعة لثنائية العقل والجسد. ومع هذا فإن تجربة الذاكرة مخالفة تمامًا لهذا. فقد تستحوذ الذاكرة على مادية الجسد الذى تنشأ فيه ولا يمكن أن تنفصل عنه.

ونادراً ما تكون الذاكرة لحظة مباشرة للتفكير، بل إنها تنطوى على الرؤية والصوت والإحساس واللمس والتذوق والشمّ بتوليفات متنوعة. والذاكرة فى الواقع – كما اعتدنا القول– قد تطلق عنانها من معظم هذه العوامل الحسية السالف ذكرها وليس من خلال التفكير الذى يعنى ضمنًا ذكريات شفهية وغير شفهية؛ لأن الذكريات ربما تنطمر فى الجسد، كما تنطمر فى العمليات الذهنية[١٢].

وهذه "الحالية" للذاكرة التى تعمل عَبْرَ الزمان والمكان (من خلال المواقع التى شهدت هذه التاريخ)، ومن خلال التداخلات المادية والذهنية المعقدة التى تشكل الذاكرة، هى التى جعلت اعتبار الذاكرة، جزءًا من الذاتيات المجسدة، مسألةً مُلحة وضرورية.

وعلى الرغم من كل ما كتب مؤخرا، بشأن الطبيعة المتجزئة والعارضة لذاتية وهوية ما بعد الحداثة فلقد أوجدنا لأنفسنا مكانًا ووجدنا فى مكان ما، وإن كان مؤقتا، من خلال سيرنا وهوياتنا وتجاربنا المجسدة، والتى تبدو فى الغالب معارضة لبعضها البعض فى العالم. والذاكرة هى الرابط لكل هذا بطرق مختلفة وفى أزمنة متباينة. وكما قال "فيكتور بورجين": فإن الأمر الحاسم هو أن "الهُوِيَّة لا تشير إلى المكان فحسب، بل تعنى كذلك الفترة والتاريخ. والهوية المُفتقدَة ليست ضائعة مكانيا فقط، بل ضائعة زمانيا أيضًا[١٣]".

والذاكرة (مثل الهويات التى تساعد على تشكيلها) متعددة ومستمرة ومتقطعة. وعلى المستوى اليومى من الواضح أن الذاكرة جزء جوهرىّ من حياتنا. فهى تساعدنا على الإلمام بأبسط الحوارات وأداء الأعمال فى الوقت المناسب، وتعطينا فرصةً لاستحضار أحداث وموضوعات وأفراد ومشاعر معينة من الماضى وتأملها حسبما نشاء. والذاكرة جزء من حياتنا اليومية. وهذا يعنى أنَّ الذكريات السابقة (بوعى أو بدون وعى) تصبغ الطريقة التى نستوعب بها المشاعر والأشياء، وكيفية التعامل معها فى اللحظة الآنية. وقد عبر عن هذا "هنرى برجسون"[١٤] بأسلوب رائع فى كتابه "المادة والذاكرة"، حيث كتب يقول: "لا يوجد إدراك إلا وهو مفعم بالذكريات. ومع المعطيات المباشر الحالية لحواسنا نقوم بخلط ألف جزئية من تجاربنا الفائتة[١٥]".

وبالإضافة إلى هذا، فهناك شكل من الذاكرة طيارٌ بدرجة أكبر عندما تقتحم أحداث أو تجارب ماضية أذهاننا فجأة وكأنها أصداءُ مباشرة لصوت بعيد أو اصطدام بشىء مادى فى الحاضر. وعلى نقيض الحنين للماضى، وتَذكر الأيام الخوالى، الذى يتميز بصفة عامة باستحضار شريط أحداث الماضى، تلك الأحداث التى فقدت أى علاقة لها بهذا الماضى، فإن هذه الذكريات "غير الإرادية" مباشرة ولا يمكن التنبؤ بها[١٦]. واستعادة الذكريات لا تعدُّ تكرارًا لما مضى، أو الحنين للماضى، وإنما هى تأملات ومشاهدات جديدة لتجارب قديمة لكى نصحح بها ماضيا ما، أو لمراجعة تجربتنا مع الحاضر.

وفى حين أؤكد على تعقد الذاكرة فإننى لست أراها عودة للمساحة الآمنة من الوحدانية الاستثنائية، أو ربطها بالحنين للماضى بغراء ذهبى، برغم من أن كل هذا قد يعد جزءًا مما نسميه بـ"الذاكرة". وأرى أنَّ الذاكرة جزءُ حاسم فى طريقة إدراكنا للعالم أو معرفتنا به وبذاتياتنا وبهويتنا (وإن كان هذا الجزء مراوغا وغير متبلور).

هذه الهويات ليست أشياء معدة مسبقًا أو جاهزة علينا إعادة اكتشافها بل إنها دائما فى حالة تكوين وتغيير مستمرة. فالهويات تُخلق ويعاد تخليقها بلا انقطاع. ولأن هوياتنا الثقافية كما يذكر ستيوارت وول: "ليست نتاج عملية تنقيب بل تكوينًا للهوية، فهى ليست هوية نتعرف عليها بالرجوع إلى التاريخ، إنما تتكون فى إعادة عرض ما مضى"(١٧) إذن فإنَّ الذكريات تقع فى قلب هذا التكوين وهذا السرد لما مضى. وعند الضرورة، نجد أنَّ هذه الذكريات متحيزة ومتعددة المواقع ومتصلة جيدًا بعملية النسيان، ولكن المهم هو أىّ من هـ ـه الذكريات المتنوعة يملى علينا سَرده أو تذكره عند لحظة مفترضة وفى سياق محدد.

ولكى أوضح إلى أى مدى تبدو الذكريات والماديات عناصر حاسم فى عملية تكوين الهوية الراسخة فى الحاضر لا فى الماضى، وكيف تمثل الأعمال الفنية حقلا جيدًا لإعادة تشكيل الهوية والصورة الأدائية المعبرة عنها، التى تساهم فى خلق الهوية ورسم ملامحها، علىَّ أن أعود لألقى نظرة أخرى على بعض الأعمال المصورة فى بداية هذه المقالة.

والفريق الذى سأسلط عليه الضوء هنا هم فنانون قادمون من مناطق مختلفة من الوطن العربى، ولكنهم يعيشون جميعًا فى المهجر فى لندن، ولديهم أعمال فنية متنوعة، ما بين الرسم والتصوير الفوتوغرافى والتركيب والنحت والتصوير بالفيديو.

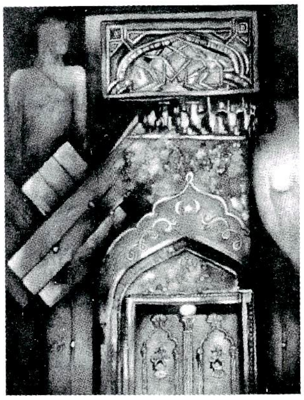
وإذا أعدنا النظرنا فى هذه الأعمال مرة أخرى مع الأخذ فى الاعتبار سير الفنانين الفنية وتجاربهم، باعتبارهم ذوات متجسدةً فى العالم المعاصر، ينبغى التركيز على ماديات الذاكرة أكثر من تناول نماذج التحليل النفسى، التى تمثل الأداةَ الأكثر شيوعًا لوصف الذاكرة، على اعتبار أنها جزء من العملية النفسية.

وباقتفاء عملية الذاكرة، فإن تناولى للعمل الفنى يبدأ فى الحاضر، ويحاول استخلاص مفهوم أشمل للذاكرة والوجود. وأودُّ أيضا – أثناء مناقشتى السبل المختلفة والمتباينة التى تعمل الذاكرة من خلالها فى هذه الأعمال الفنية– أن أتخيل كيف يمكن لقوام الذاكرة أن يؤثر على المشاهد الذى يلعب دورًا مماثلا فى تشكيل المعنى وصياغته فى اللحظة الآنية(١٨).

تحديد موضع الذكريات

إذا نظرنا إلى الفنانتين العراقيتين الأصل، بتول الفيكايكى وسعده جورج، اللتين تعيشان ضمن عرب المهجر ببريطانيا، وحاجتهما القوية إلى الإبقاء على حلقة الوصل صلبة بينهما وبين ماضيهما، وبينهما وبين هويتهما الثقافية – فإننا نجد أعمالهما تدور حول تجربة النزوح والتغيير. وكانت تجربة بتول الفيكايكى من خلال النزوح المادى، أما تجربة سعده جورج فكانت من خلال النزوح الداخلى فى بادئ الأمر، ثم انتقلت إلى معايشة النزوح الجغرافى، وقد احتلت الذاكرة جُزءًا فعالا فى أعمالهما كليهما.

وعلى سبيل المثال تركز الفنانة بتول الفيكايكى فى عملها "المدينة المغلقة" (شكل ٨-٢)،



(شكل ٨-٢)

بتول الفكيكى، المدينة المغلقة، ١٩٩٧

على بغداد التى كانت يومًا عاصمة للشرق الإسلامى، وترصد المكان الذى وُلدت فيه وتعلمت به. وهى لوحة مركبة ومتناقضة. فعند الوهلة الأولى تبدو وكأنها صورة حالمة للشرق، تقدم مدينة بغداد بأنها "آخر شرقى"، هذا مع بعض الإشارات لتقاليدها الزخرفية الغنية، مثل ألوان الشرق الدافئة، والاستحضار الواعى لجو الرغبة من خلال الأجساد وأسطح ملساء. وإذا أمعنا النظر فى هذه اللوحة نكتشف أنها ليست صورة حالمة لماضٍ متخيل، وإنما هى بغداد المعاصرة، التى أصبحت مدينة مغلقة مُحاصَرة بالحروب ومطوقة بالعقوبات الاقتصادية المستمرة.

وتحول ألواح الخشب المسمرة بفظاظة والبابُ المنيع دون دخول المدينة، فأبواب المدينة مُوصَدة أمام الداخل إليها والخارج منها. ورغم تناغم الألوان والقوالب الجرارة فإن السطح يبدو مشققًا ومنقسمًا. وإحساس الضياع والنفى هما الطاغيان على المشهد.

وقد عبر إدوارد سعيد عن ذلك ببلاغة عندما كتب يقول: "المنفى يدفع إلى التفكير على نحو غريب فى تجارب مريعة. فهى هوّة قسرية لا تنجسر بين الكائن البشرى وموطنه الأصلى، بين النفس ووطنها الحقيقى، ولا يمكن التغلّب على الحزن الناجم عن هذا الانقطاع"(١٩).

برغم أن المرء قد يتساءل عن معنى "الموطن الحقيقى" فلسفيا، فإن تجربة هذا التمزُّق والانقسام حقيقيَّة بالنسبة للعديد من الفنانين الذين يعيشون الآن فى بلدان عربية أخرى؛ وقد صورت الفيكايكى قسرًا هذا الانقسام فى "المدينة المغلقة".

ومن خلال موقع بتول الفيكايكى الحالى فى المهجر العربى، يمكن اعتبار أن عملها يعرض ذكرياتها المجسدة لبغداد التى عرفتها من قبل، التى صارت الآن بعيدة عنها جغرافيا. وكما يذكر بنيامين (مقتفيًا أفكار فرويد) فإن آثار الذاكرة التى عادة ما تُرافق المكان تأخذ شكل الدنو مهما كانت هذه الذكريات بعيدة(٢٠)، وأن لديها ثراء القرب الذى تستشعره الحواس مثل اللمس والرؤية والشم وغيرها.

أرى أنَّ هذا الانقطاع للأنماط المألوفة مكانيا وزمانيا يعطى شكلاً مرئيًا فى الرسم بعدة الطرق: فالتأثير الحالم للأشكال الخارجية يوفر مادة تسجيلية تُستخدم عادة للدلالة على الذاكرة باعتبارها الماضى، أما الانتقال المفاجئ للموتيفات

المعمارية المشكَّلة بمهارة، والصورةُ المادية للخشب المسمَّر، فيعبر على دنوّ الحاضر. ومن خلال الأدوات المرئية التى تستغل الحيز والقوام، الماضى والحاضر، البُعد والقُرب، الغياب والحضور، يتم جمع كل علامات الذاكرة فى مكان واحدٍ من خلال مادية اللوحة. تقمع عمليات وضع الأشياء المتعارضة جنبًا إلى جنب القراءة السردية، وتمزق الزمن الخطى للأحداث، وترينا التأثير الملموس للحظة التذكُّر.

أضف إلى هذا أنَّ العمل أيضا يرتبط بالذاكرة بصورة أو بأخرى. لأنه إذا كان العمل الفنى كما أزعم حقلا لتصوير الذاتيات المجسدة للفنان من خلال إضفاء معنى على الحاضر فإنَّ العمل ذاته يمكن أن ينظر إليه– فى أثناء ابتداعه فى الحاضر– على أنه مواءمة حيَّة للماضى. ويمكن اعتبار العمل الفنى "المدينة المغلقة" للفنانة العراقية مواءمة متزامنة للماضى تصحبها وجهات نظر نمطية سائدة داخل العالم العربى وخارجه.

فعلى سبيل المثال: فإنه كثيرًا ما يقال على الفن العربى أنه فن تجريدى، وأنه لا يمكن عرض الجسد من خلال عمل فني، وأنَّ المرأة العربية ليست جزءًا فعالا فى الأعمال الفنية.

وعلى عكس هذا، فإن عمل المدينة المغلقة يصور ويطرح هذه الأفكار النمطية للجنس الاجتماعى والعرق والجنسانية ويناقشها، ويرفض الالتصاق بأىٍّ منها. وتطرح بتول الفيكايكى سلسلة من عمليات التماهى المتعددة باعتبارها فنانة عربية تناهض النمطية، وتخلق مساحة لنفسها طالما حرمت منها المرأة فى الغرب والشرق.

ومن الجدير بالملاحظة أنَّ هذه المساحة (المشتملة على ذكريات الماضى من خلال أحداث الحاضر) لا تضع الحداثة فى تعارض مع التقاليد، بل تعرضهما جنبًا إلى جنب(٢١). وقد استطاعت هذه الفنانة أن تكون حاضرة عند هذا الصدع الهائل منَ الزمن، المتمثل فى الحاضر، وميَّز حضورُها بصمتها المتفردة والتزامها.

والدخول لقلب التاريخ مسألة حاسمة، لا سيما التطرق لمثل هذا النظام الفنى السائد، الذى يعترف بالأعمال الفنية من خلال أنظمة تصنيف تعمل على الفصل بين التقاليد (الماضى) والحداثة (الحاضر) وتضع العالم بدلا من الخاص، والتصنيفاتُ الشمولية التى تغفل وجود حقوق لهذا الحاضر فى تركيب هذا التاريخ، ومن ثمَّ فإنها لا تدرك تعقد النقاط المتعددة للتماهيات والاختلافات من خلال النوع الاجتماعى والعرق والجنسانية والجغرافيات(٢٢).

وإذا وُجد الجانب الأدائى للفنان المتجسد فى الحاضر (تلقاء ومن خلال الذاكرة الشخصية والجماعية الناشئة) فإن الجانب الأدائى للمشاهد، الذى يشكل به المعنى الخاص به، يختلف بالضرورة عن الجانب الأدائى للفنان، ويختلف أيضًا عن الجانب الأدائى لباقى المشاهدين بحسب خصائص وضعيتهم، من خلال عدد من المحاور المتداخلة من العرق والنوع الاجتماعى والطبقة والجنسانية والجغرافيا. ومع هذا، ففى ضوء أننا عايشنا أعمالا فنية على أنها أشياء مادية، أرى أننا مثلنا مثل المشاهدين المتجسدين، ندنو مقتربين من الذاكرة من خلال الإدراك، على النحو التى تعمل به حواسنا وأيضًا طريقة نظرتنا لأنفسنا وللآخرين. وفى حين أن هذا المنهج له عواقبه بشأن الطريقة التى نصنع بها المعنى (وهو ما سوف أناقشه لاحقًا) فإنه يثير عدة أسئلة حول كيف يمكن لعمل فنى ما أن يلمسنا.

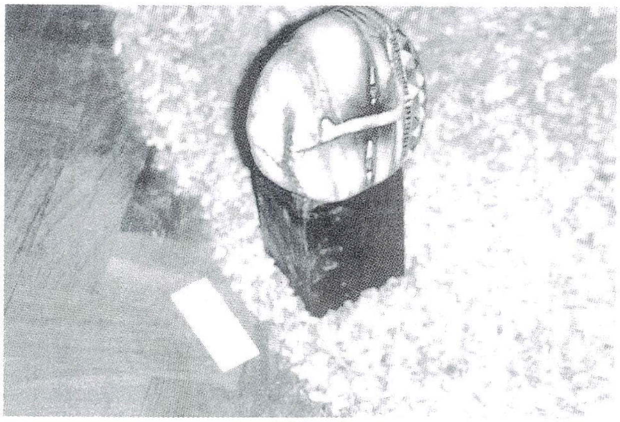
وقد كانت هذه المسألة معضلة منذ الستينيات من القرن العشرين، لاسيما بالنسبة إلى الكتابة التاريخية عن الفن فى الغرب. فقد نزعت دراسة خواص مادة العمل الفنى إلى الارتباط إما بتفضيل التمكن الشكلى غير المتجسد لسمات الرؤية الخاصة بشكل حداثى يفترض أنه يميز الكتابة التى تغفل الفروق بين الذاتيات المتجسدة، أو بنظريات علم الجمال الشمولية غير المتجسدة بالمثل[٢٣]. وعلى أثر هذا، كانت معظم كتابات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين (المتأثرة بالاهتمامات المتعلقة بالأعراض والتحليل النفسى والطرق المستمدة من الماركسية) تركز على سياسات العرض المعنية بماهية الشيء المعروض ومن خلال من؟ ومن يقدم هذه "النظرة"؟ وقد نزعت مثل هذا النهج إلى تفضيل النظر الحواسِّ الأخرى، وأكدت على المعنى المفاهيمى الذى يتغافل عن التأثير المادى للأعمال الفنية باعتبارها أشياء مادية، وبخاصة بالنسبة إلى الأشكال الأقدم والهرمية للرسم والنحت التى رافقت الحداثة[٢٤]. وعلى الرغم من وجود أسباب معقدة وتاريخية مهمة لهذا القمع لمادية الأعمال الفنية (لاسيما المتصلة بالانتقادات المطلوبة بإلحاح بالنسبة للحداثة التى يطرحها الكتاب المناصرون للمرأة) لا تزال النتيجة هى نفى مادية الأشياء[٢٥]. ومع هذا كما ذكرت سالفا، يسلم نهج التفاعل بين الذاتيات، وهو أقرب للمنهج الخاص بالتعرف على الظواهر، بإمكانية تأثر مشاهد متجسد، وهو لحم ودم فى العالم، بمادية العمل بسبب حواسه بما فى ذلك عقله[٢٦].

وإذا كنتُ لا أفترض أن المعانى ملازمة لشكل العمل، فإننى أرى أنَّ لمادية بعض النماذج المطروحة تأثيرها علينا، وهى جزء من الاستراتيجيات المرئية المستخدمة من قِبَل الفنانين لاستنباط المعنى. وهذه المعانى ليست أحادية الطابع أو ثابتة أو أن لها تأثيرًا مفرطًا لكنها بالتأكيد جزءٌ من عملية صنع وكشف واتصالٍ مرئيٍّ تلقاء ومن خلال عملية تحكمها وتتفاعل معها المعتقدات الثقافية الموجودة، وأيضًا السير الذاتية للمتلقى المُنتج[٢٧].

ومن خلال إشارة محددة للعمل الفنى "المدينة المغلقة" أرى أن مادية اللوحة ومقاسها يمثلان معا أداتين للقُرب والبُعد اللذين جرت مناقشتُهما مسبقًا، ويُستحثَّان الجسد باللمس والمشاهدة، وبالمجيء باللمس والرؤية معا ليدعما العمل الذى يتناول الذاتية المتجسدة للمشاهد. وتختلف معانى الصورة طبقا لذكريات كُلِّ مشاهد وعلاقته بتجربة الفقد والتجزئة مثلاً.

لكن مادية العمل جزء مهم من عملية الاعتراف بمشاركة المشاهدين المتجسدين (من خلال التماهى أو التنصل) فى أثناء عملية النظر. وهذه المشاركة القائمة على الخيوط المتداخلة بين النوع الاجتماعى والطبقة والعرق والجنسانية جزء مما أشارت إليه أميليا جونس[٢٨] وأندرو ستيفنسون باعتبارها "أداء النص" حيث يتم الإمساك بالمشاهدين والمفسرين خلال عمليات العرض المعقدة والمشحونة، وهم يقعون فى شرك مساحات من التباين بين ذاتياتهم المختلفة من الرغبة والإسقاط والتماهى[٢٩].

ومما يلفت النظر هنا استخدامُ الفيكايكى أشكالا ثلاثية الأبعاد، فى أحدث أعمالها، يتحتم على الجمهور أن يتفاعل من خلالها مع حيز المعرض، لكى يزيد الإحساس المادى بالمكان ومواضع الأجساد فى الذاكرة.



(شكل ٨-٣)

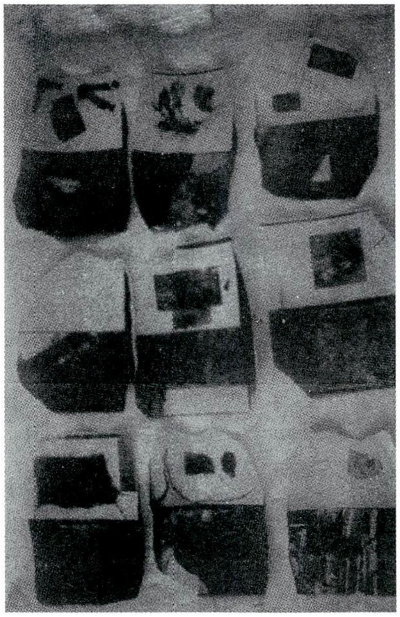
بتول الفكيكى، أطفال المستقبل، ١٩٩٩

كانتْ صورة "أطفال المستقبل" التى عُرضت فى عام ١٩٩٩م فى معرض بتشانجر فى لندن - مناسبة للموقع، وقد وضعت أسفل قبة سير جون سون(٣٠). كانت محاطة بدائرة من الحصى، وتستحث الرءوس الحجرية المرسومة المصنوعة بدقة المشاهدَ كى يقترب منها وينغمس فى العمل متأملاً تفاصيله. ومن هذا المنظور، تتغير زخرفتها الرائعة وجمال سطحها الفاتن، مع تلاشى تفاصيل الوجوه وتشوهها وتبدلها. ويتحدث هذا العمل عن الآثار الماضية والحالية لحرب الخليج، كما يبدو من اسم اللوحة، والآثار التى طالت جيل المستقبل أيضا. وفى سياق تصوير بريطانيا للحرب فإنه يقدم منظوراً مغايراً للواقع المادى لهذا الدمار فى الحاضر والآثار الباقية فى التاريخ. أمَّا بالنسبة لنظرة الفنان، فإن اللوحة تعالج الصمت وفقدان الذاكرة المرتبطين بهذه الفترة، وذلك عندما تفسَّر الرءوس على أنها تنثنى وتتلوى باعتبارها نصبًا تذكاريًا أو شواهد صامتة، أو ربما ضحايا للفقد والهلاك، لكن الأشكال مفتوحة للمزيد من المعانى التى قد يربط المشاهد بينها وبين أماكن وشخوص أخرى.

وبالمثل تتعامل اللوحات التركيبية لسعده جورج مع المواءمة مع النزوح والحرب والنفى من خلال ربط خيوط الذاكرة.

وقد ولدت سعده فى العراق من أب فلسطينى مسيحى وأم لبنانية من الدروز، ونشأت ودرست الطب فى بيروت بلبنان فى المركز الفنى للشرق الأوسط فى السبعينيات من القرن العشرين، ذلك المركز المعروف بتنوعه الثقافى والدينى، لكن الحرب فى بيروت غيرت هذا الوضع فى ١٩٧٥؛ حيث صارت بيروت مقسمة داخليا بحدود ومناطق محظورة معينة: تمثل تضاريس عاتية لمن يحاول عبور حدود الهويات الثقافية. وقد ساعدت هذه التجارب لامرأة جاءت من زواج مختلط وعملت طبيبةً فى لبنان المقسمة والممزقة بفعل الحروب فى تكوين جانبٍ لا يُستهان به من أعمالها التى قدمتها فيما بعد عندما جاءت بريطانيا فى عام ١٩٨٤م، ودرست الفنون الجميلة.

وقد ركز عمل سعده جورج فى البداية على الذكريات اللاإرادية أو الومضات اللحظية للخيال التى صاحبت أوقات النزوح الجغرافى. فعلى سبيل المثال، فإن لوحة "نوافذ" (١٩٩٧، شكل ٨-٤).



(شكل ٨-٤)

سعده جورج، نوافذ، ١٩٩٧، تركيب

وهى تركيب معلق مصنوع من سلسلة من لوحات صمغية شبه شفافة، وكل لوحة تحتوى على صورة أو صورة محفورة على ورقة رقيقة: هى سجلات محسوسة لحياتها فى بيروت. وكانت هذه الأشياء الهشة كأنها شظايا مثبتة بمادة صمغية، المجمدة فى الزمان تستخدم فى الوقت نفسه باعتبارها أطرًا للعقل ولوحات بالأشعة التشخيصية. وتعيد للذاكرة بصورة حادة نوافذ وشرفات لبنان التى كانت تمتلئ يومًا بالحيوية فى تجربة للوجود فى مكان آخر، فى لندن، مع مشاهدة نوافذ قطار الأنفاق الذى يمر سريعًا. وهذه التجربة مألوفة بالنسبة لكثيرين منا جميعًا، ولكنها كما يقول إدوارد سعيد: قد تكون أكثر حِدَّة بالنسبة لمن يعيشون فى المنفى.

فمعظم الناس مبدئيا لا يدركون إلا ثقافة واحدة، ومحيط واحد وموطن واحد، أما المنفيون فهم يعايشون ثقافتين على الأقل، وهذا التعدُّد فى الرؤية يخلق الوعى بالأبعاد المتزامنة، حيث حتمًا يبدو تعبيرهم ونشاطهم الذى يقومون به فى المناخ الجديد كرد فعل لذكرى الأشياء نفسها فى المناخ الآخر، ومن ثم فكلا المناخين، الجديد والقديم، شديدا الوضوح وحاضران ومتناغمان[٣١].

ويرى بنيامين، وهو أيضا من كُتاب المنفى أنَّ هذه اللحظات تستند إلى الصورة على نحو حاسم بادراك مفاجئ لموقع المرء تجاه الماضى والحاضر، "صورة يأتى فيها الماضى الغائب مصحوبًا بومضة من الحاضر ليشكلا كوكبة.. وتحمل صورة الإدراك الآنى أقصى بصمة درجات اللحظة الحاسمة والخطرة التى تعد أساس كل القراءات المطروحة للعمل"[٣٢].

وباسترجاع حيوية وواقعية ما قاله إدوراد سعيد وما قاله بنيامين من إمكانية معرفة الماضى فى الحاضر، أرى أن ما طرحته سعده جورج فى عمليها "النوافذ والأصداء" (الشكلان ٨-٤ و٨-٥).



(شكل ٨-٥)

سعده جورج، أصداء، ١٩٩٧ (تفاصيل)

استخدمت فيهما لوحة لاسترجاع صور فوتوغرافية ذابلة وركزت على التجارب المحسوسة- أكثر من مجرد إعادة تجميع لصور الماضى. فهاتان اللوحاتان تعبران عن اندماج التجارب الجسدية والذهنية معًا، التى تشكل الذكريات فى الحاضر، وهما تمثلان جزءًا من حاجة حاسمة، بوعى أو بغير وعى، للإفصاح عن الهوية المتجسدة فى الحاضر. ورغم أن أعمال الأداء هذه جزء من أسلوب كل شخص اليومى للتماهى فقد أصبحت أمرًا ضروريا، خاصةً فى لحظات الخطر، والتى تقع جراء النفى والنزوح، حيث تضطرب هُوِيّتنا وتُهمل أو تُقمع أو يتم تهميشها.

ويُلاحظ فى تركيبات سعده جورج الأخيرة أنها تخطت تمامًا مرحلة استخدام الأشياء المخزونة فى الذاكرة، وأمستْ تستحضر ذاتها المتجسدة، بل وتنقب عن تعقيدات الزمان والمكان والذاكرة باستخدام جسدها. ويتكون عملها المسمى "اليوم أسلخ جلدى": تفكيك وتجميع، ١٩٩٨م (لوحتى ألوان ١٦، ١٧) من أشكال بالحجم الطبيعى معلقة وموزعة فى أجزاء مختلفة من مساحة المعرض. وبدلا من أن تقدم جورج هنا صُور الذاكرة فقد ركزت على تجسيد الذاكرة: أشكال لجسدها المميز تمامًا لنوع جنسها، والمصطبغ ببصمات المكان والزمان، وكأنَّ هذا الزمان والتجارب طافية على سطح هذا الجسد. وبالمثل، فإنَّ العمليات والخامات المستخدمة تشير إلى خصائص معرفتها الطبية وخبرتها فى محاولة ترميم الجسد وتقويم أنسجته بتضميد الجراح وتهيئة الأطراف والتقطيب الجراحى لأجزائه.

وإذا تأملنا هذه الأعمال من خلال سيرة الفنان فإننى أتفق مع هومى بهابها على أنَّ عملية التذكر ليست عملاً صرفًا من أعمال الاستبطان؛ إذ إنها إعادة تجميع مُؤلم يتم فيه لمّ أشلاء الماضى حتى نصنع منها شيئا له معنى لصدمة

الحاضر[٣٣]. يبدو العمل بمثابة مصالحة مع الماضى فى الحاضر، وكما نفهم من العنوان فالمصالحة تتمُّ بالتذكر. كما نرى التجارب المتعددة والمتعارضة وآثار هذا الماضى واضحة فى العمل، حيث تقول سعده جورج: "المواد التى استخدمتُها وَسِيطٌ شِبه شفَّاف عبارة عن: ورقٍ مناديل وقماش موسلين وكريشة. وتعكس نوعية هذه الخامات هشاشة الحياة، بل وتعكس أيضا المعالم التعسفية التى تلتصق بالهوية... بسبب الدين والعرق واللون[٣٤].

وتعترض سعده جورج على هذا الثبات بسلخ الجلد، "النموذج المتعلق بالبشرة" لفرانز فانون[٣٥] الذى يُعدُّ دليلا أوليا للاختلاف والتمييز[٣٦]. وإذا كان أداء الجسد يبدأ فى الظهور على السطح كى يقهر صمت الماضى القريب، فإنّ هذه الذكريات تُسجَّل من خلال الآثار المتبقية على الكريشة خلال فترة معينة من الوقت. والجسد الذى صنع هذه الانطباعات (والذى جاء منها وبها) غائب: لقد تغير بالفعل بصنع هذا العمل. ولم يتبق إلا بصمة الجلد المرتبطة بالنوع الاجتماعى التى لم تعد ملتصقة بالعرق أو الدين أو الجغرافيا أو الإثنية.

وعلى الرغم من أن صور سعده جورج تدور حول الفقد والصدمة النفسية فإنَّ الفكرة المهمة هنا هى دور الأداة الفنية المستخدمة فى إعادة خلق ومعايشة هذه الهويات المتعددة والمتباينة من خلال أحداث الحاضر، أو بطريقة أخرى: العمل على الماضى فى الحاضر، ليس باسترجا ع ذكريات الماضى، بل بتجسيد الماضى فى الحاضر[٣٧]. والطريف، أن نصيرة النساء الكاتبة الأمريكية، أدريان ريتش تسمى إعادة التصنيع هذه بإعادة النظر إلى الخلف لرؤية الأشياء بعين جديدة، وهى تزعم أنه أكثر من مجرد السؤال عن الهوية الثقافية للنساء، بل عملية ضرورية للتعايُش فى ثقافة الإغفال والصمت[٣٨].

والغريب أن كاجا سيلفرمان تتلمس نظرة مماثلة للذاكرة فى "عتبة العالم المرئى" مقتفية فى ذلك خطى فرويد وبنيامين فى بحثها لفيلم حيث كتبت تقول:

"تستتر فى هذا التحويل لذاكرتنا أو إعادة كتابتها إمكانية لإعادة تصميم شاشة العرض بشكل مستمر. ولكى نتذكر تماما يلزم معايشة نفس المنظومة الثقافية كليًا. لكن لكى تتذكر صُورًا منقوصة عليك أن تأتى بصور من الماضى لعلاقة جديدة وديناميكية تُعايش من خلالها الحاضر، وتقوم بعملية لا تتوقف لتحرك الخطوط الحدودية للماضى ودلالته، بل أيضا حدود الحاضر ودلالته[٣٩]".

وإننى لأرى مثل سيلفرمان أننا دائمًا ما نضبط الشاشة وأن الذكريات، التى تمثل جزءًا من هويتنا الثقافية، ليست أشياء ساكنة مدفونة فى الماضى؛ تنتظر من يكتشفها أو يخرجها للنور مرة أخرى. وتتم إعادة إنتاج الذكريات بحيوية فى الحاضر وتعدُّ جزءًا ضروريا لتشكيل الهويات وإعادة تشكيلها. وعليه فإنَّ وظيفة الذاكرة هنا تعدُّ خطوة للتحويل وليست مجرد نسخ لحالة معينة. وفى هذا السياق يُعرف "هول" هويات المهجر بالتالى: "باعتبارها هويات تنتج نفسها وتعيد إنتاجها باستمرار من جديد عن طريق تحولات واختلافات" تلعب الذاكرة فيها بلا شك دورا رئيسيا[٤٠].

وكما أشارت روزمارى بيترتون كانت هناك وصية محورية فى رسم خريطة الفن المعاصر فى حيز جديد لذاتية الأنثى فيما بعد الاستعمار، حيث توفر "موضوعات النفى والانفصال والعودة، تلك الموضوعات التى وفرت وسيلة قوية لاستكشاف النفس باعتبارها بناءً مستمرا فى الزمان والمكان من خلال معالجة الذاكرة... والإعراب عن الفقد والرغبة"[٤١]. ويتضمن هذا بالنسبة لكثير من الفنانات العربيات تأكيد الملامح المميزة "لهذا الجسد وخصوصية هذا التاريخ إزاء الصورة النمطية والعنصرية للنوع الاجتماعى"[٤٢]. وإذا كان هدف الصور النمطية هو تثبيت هويات فردية موصوفة واحتواؤها ، فإن الهدف من وراء العمل الذى أنا بصدد مناقشته هو تفكيك صورة متعددة الجوانب للفنانات العربيات وإعادة تقديمها، والإعراب عن تجربتهن الكائنة[٤٣].

إنَّ ما نتحدث عنه هنا يتضح بشدة فى أعمال زينب سديره؛ حيث انعكست هذه الملامح المميزة بصورة مباشرة من خلال أداء الذات فى تركيباتها الفنية، التى ارتكزت على التصوير الفوتوغرافى وأجزاء الفيديو.

وقد لدت زينب سديره فى عام ١٩٦٣ ونشأت فى المهجر الفرنسى فى ضاحية جينيفيه فى باريس فى أعقاب الحرب الجزائرية، حيث كانت تتضح "الخصومةُ السياسية والعنصرية الشديدة تجاه الجالية الجزائرية "(٤٤). وقد نشأت سديره فى أسرة جزائرية تتحدث العربية، وتعلمت فى المدارس الفرنسية الكاثوليكية، ولذلك فإنها كانت على وعى تامٍّ بكونها "beurette" (تعبير دارج يطلق على الإناث المولودات لآباء مهاجرين من شمال إفريقيا) وهو تعبير يؤكد على وجود اختلاف فى تاريخ أو سياق خاص، وعلامة على التباسٍ ثقافىٍّ. (شكل ٨-٦)(٤٥).



(شكل ٨-٦)

زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بى، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وقد ارتحلت سديره إلى لندن عام ١٩٨٦م، وكما هى العادة ومثلما حدث لفنانات كثيرات ذُكرنَ فى هذا العمل، كان الانتقال إلى مكان آخر يعنى توفُّر أجواء مواتية للتأمل، وتخصيص مساحة جديدة لاستكشاف القضايا المحيطة الخاصة بالتموضع وبحثها، وكذلك القضايا المحيطة بالذاكرة الشخصية. ودُرِّبت على الفنون الجميلة فى معهد سان مارتن المركزى للفنون (١٩٩٢م -١٩٩٥م) وفى معهد سليد للفنون (١٩٩٥م - ١٩٩٧م) فى لندن.

وقد تمحورت أعمال سديره حول قضايا الحجاب منذ تسعينيات القرن العشرين، تلك القضايا التى باتت أكثر المظاهر الخارجية وضوحًا وجدلاً الذى يميز الاختلاف العنصرى والجنسى الذى ينطوى على الإقصاء والتضمين، وأصبحت رمزًا معقداً يتضمن العديد من المعانى، التى تحتمل التغيير والتناقض على الدوام، وبخاصة فى سياق تاريخ الجزائر(٤٦). لكن الحجاب لدى سديره يمتد تأثيره لما وراء الحجاب المادى (الذى نادرا ما صورته على نحو مباشر) ليصل إلى ما دعته "مفهوم حجاب العقل"، وهو تعبير مجازى يعنى "أنَّ الرقابة الخارجية والرقابة الذاتية اخترقت كل أعمالى... فلم أضطر مطلقا لارتداء الحجاب الخارجىّ، ولكننى بالقطع ارتديت الحجاب العقلى"(٤٧).

ولكنَّ حجابَ العقل لدى سديره مسألة معقدة، تنطوى على استكشاف مكانها الاجتماعى والتاريخى من خلال الذاكرة الشخصية من ناحية، ودراسة آثار الحجاب العقلى المتغيرة والمتناقضة على الدوام فى الحاضر من ناحية أخرى. وقد استخدمت سديره جسدها أساسًا للعمل عبر سلسلة من أعمال الأداء. وانتفعت سديره من تجربتها الخاصة لنشأتها بين ثقافتين مختلفتين، لتفند وتُوقِف العبارات المرسلة عن تاريخ النساء العربيات، وما ترتَّب عليها من صور نمطية مصاحبة لهنَّ، كما استكشفت المنطقة الصعبة التى تبين كيف يمكن لهذا التاريخ أن يشكل على نحو أريب السلوك على مستوى نفسىٍّ معين.

وفى أعمالها الضخمة من التصوير الفوتوغرافى الأبيض والأسود، مثل (الشاهد الصامت ١٩٩٥ – لوحة ألوان رقم ٢٧) فإن عيون الفنانة المقيدة والمحصورة فى فتحة تشبه الثقب تستحضر الحجاب غير المرئى، ومن ثم يَصدم المشاهد بقوة، والواضح أن النطاق العام للعمل وصراحته يشكلان تحديا. وهذا العمل يطرح الصور المختلفة التى تتقولب فيها المرأة العربية على يد الجمهور الغربى، باعتبارها مجهولة الهوية، وكائنًا من كائنات خانعات أو مصنوعات للخيال (بخاصة من خلال الصور الفوتوغرافية). ويبرز التركيز على العيون (فى هذه الحالة لا تكف عن الحركة) خصائص النظرة العربية النسوية المناقضة لنظرة الذكر، التى كانت تمثل حتى فترة قريبة الخطاب الثقافى الغالب، وبخاصة فى الكتابات حول الفترة الاستعمارية والشرق.

ومع هذا، يحمل العنوان والعيون غير المتجسدة وزنًا كبيرًا لأعمال الرقابة الذاتية؛ حيث يُصبح الفرد مجرد شاهد مراقب وليس ذاتًا فعالة. وفى سياق المعرض (المساحة المخصصة للنظر إلى المجسمات) تشير لوحة "شاهد صامت" بصورة مباشرة إلى السلوك الأدائى فى النظر إلى الشىء، وأن تكون محل نظر، واللعبة المتناقضة المصاحبة للفاعل والمفعول.

وبالمثل، تبدو فى لوحة "لا تفعل بها ما فعلته بى" رقم ٢، ١٩٩٦ (لوحة ألوان ٢٨) أن سديره هى الفاعل والمفعول، فى حين أن العنوان الصادم والعدائى يخاطب المشاهد بصورة صريحة من خلال استعمال ضمير المخاطب والمتكلم. وهذا التركيب يتخذ الحجم الطبيعى، فيها يتكون من سلسلة من الصور الفوتوغرافية الملونة مقابل خلفية ذهبية تقدم الفنانة نفسها مكشوفة الرأس تارة ومغطاة بوشاح تارة أخرى. ونلاحظ هنا من خلال النظرة الخاطفة أنَّ الفنانة تطرح صورة الخضوع، ولكن إذا أمعنا النظر سنجد الوشاح (الذى صنعته سديره نفسها) يظهر وكأنه قصاصات من صورة لأُخت الفنانة، وهى بلا حجاب وشعرها منسدل (شكل ٨–٧)[٤٨].

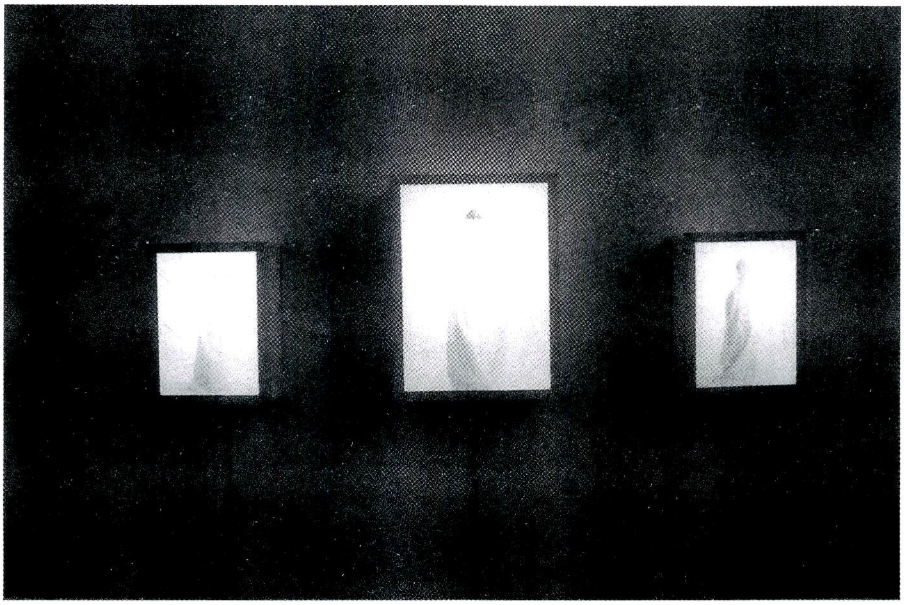


(شكل ٨–٧)

زينب سديرة، وشاح أختى، ١٩٩٦ (تفاصيل)

وبينما يعمل هذا التركيب بقوة على إبطال وجهات النظر النمطية عن النساء المسلمات ويدحر الحديث الدائر بشأن المواءمة المستمرة بين كون المرأة إما مرتدية الحجاب أو سافرة، فاعلة أو مفعولاً بها، وهى إشكالية تؤرق الغرب، نجد فى الوقت نفسه تصريحاً ماديا بأن الفاعل هو نفسه المفعول، وقد حجب نفسه من خلال عملية مُوجِعة لجعله الآخر[٤٩].

وتعود سديره لقضية الحجاب فى اللوحة التى رسمتها لنفسها بعنوان "مشهد صامت"، عام ١٩٩٩م (شكل ٨-٨)،



(شكل ٨-٨)

زينب سديرة، مشهد صامت، (صورة شخصية)، ١٩٩٩،

ثلاث صور من الكمبيوتر، بخلفية مضاءة، إجمالى ١٠٠×٤٥ سم

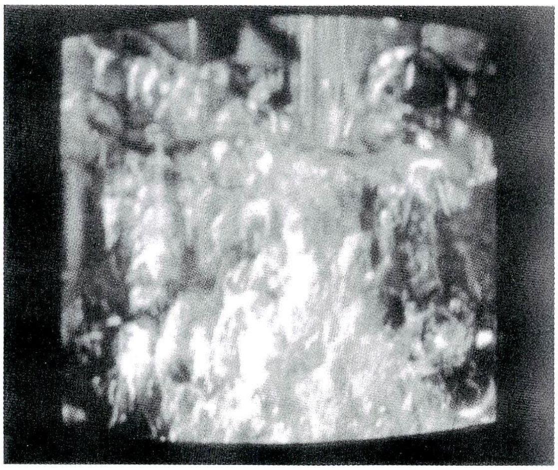
حيث تطرح لنفسها فى العادة ثلاث صور فوتوغرافية ملونة، وهى متشحة بالأبيض كليا. وهى صور مزودةً بخلفية بيضاء وإضاءة فى الخلف، وتبدو الصور كالأكفان، وتتلاشى الأشكال عندما ترتشح جميع الألوان من الصور، ما عدا العيون التى تبقى محملقة بتحدٍّ. ينغرس هذا العمل بقوة فى الذاكرة الشخصية والجماعية. والحجاب الإسلامى والبرقع (النسيج الشفاف الذى يغطى المنطقة السفلى للوجه) هما لوالدة الفنانة التى تعيش الآن فى الجزائر، والتى لم تعد فى حاجة لارتدائه لتقدُّم سنها، بينما يذكرنا استخدام التشكيل الثلاثى فى وضع اللوحات (وهو يرتبط عادة بالمسيحية) والحجاب (الذى يذكرنا على الفور بالعذراء مريم وعادات الرهبات) بثقافة مهاجرى شمال إفريقيا فى فترة شباب سديرة، حيث عايشتْ أيقونات وطقوس الكاثوليكية المسيحية الفرنسية جنباً إلى جنبٍ مع الطقوس الإسلامية من تاريخ الجزائر. وفى هذا المضمار، يمكن رؤية الصور بالتركيز، من خلال إعادة النظر على خواص الماضى، على العلاقات الوثيقة بين السن والسلطة ومدى الرؤية والأسلوب المختلف، الذى عادة ما تخضع أجساد النساء به للترميز الثقافى المنظم فى مختلف الجغرافيات باسم الدين أو الدولة أو الثورة أو التقليد[٥٠]. ويلمح أسلوب العَرض لصناديق الإضاءة، والتى وضعت فيها وتحددت لها أطر، إلى هذا الانغلاق ويصبح مجازاً قوياً عن شخصية المرأة لكونها غائبة وحاضرة فى آن واحد، محجبة وغير محجبة كل هذا تراه بأسلوب صناعة العمل وطريقة رؤيته.

وأخيراً، أود إعادة النظر فى الفيديو المقدم من سديره"لا تفعل بها ما فعلته بى"، ١٩٩٨م (لوحة ألوان ٢٩) وله أهمية خاصة بالنسبة للذاكرة ومواءمتها فى أثناء عملية التحضير. وهو يضمُّ مجموعة من الأحداث والتجارب المصاحبة لفترة شباب سديره فى باريس، وقد تم استرجاع هذه الذكريات بقوة بواسطة النسق الأسود والأبيض عندما تسللت ماديات الصورة الفوتوغرافية إلى المشهد وخرجت منه خلسة. وباستخدام إطار أولى حاجب من كوب زجاجى ممتلئ بالماء، نرى المشاهد بالصوت والصورة المياه الجارية ونصا بخط اليد، ثم تتساقط قطرات من الحِبر الأسود فى المياه الراكدة، فتنتشر صبغته فى كل مكان كالحجاب (الشكلان ٨-٩ وشكل ٨-١٠).



(شكل ٨-٩)

زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بى، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



(شكل ٨-١٠)

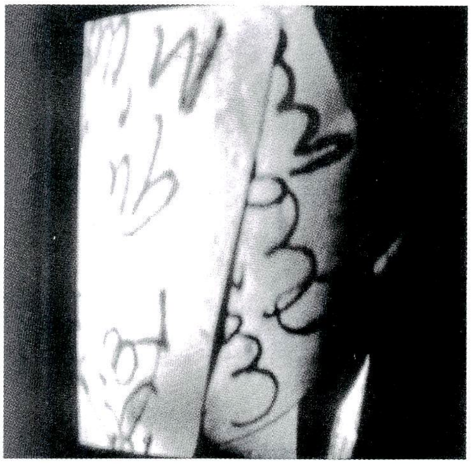
زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بى، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وتبعت هذا صور فوتوغرافية لامراة عربية شابة، ولمحات من نص مكتوب بخط اليد، تسقط فى الماء، فيمتزج حبرها بالماء ببطء، ثم يدور الماء حتى تتحول القصاصة إلى مادة لينة. وباستحضار حواس الصور الفوتوغرافية وماديتها، حيث "شُكلت طبقة من المواد خصيصا للقيام بذلك[٥١]" تعمل الصور بفاعلية كأداة للتذكير بالفقد والغياب والموت. وتُفسر سديرة خصوصية العمل على النحو التالى:

بحسب ما أتذكر لقد أُجبرتُ على تجرع التعويذة الفاسدة التى تظهر بالفيديو كى أصبح فتاة طيبة ومسلمة صالحة، فقد كانت مهمة رجل الدين أن يكتب آيات قرآنية على قصاصة من الورق، وعلى من يريد عون الله أن يبتلع هذه الورقة. وهذا العمل إحياء لذكرى فتاة ماتت بسبب صراع هويتها المزدوجة. وقد لجأتُ إلى ذلك عندما كنت فى السادسة عشرة من عمرى، فقد استخدمتُ آخر كلمات نطقت بها الفتاة فى التعويذة لطرد الروح الشريرة لامرأة متوفاة، ولأحرر نفسى من عنصرية الثقافة الفرنسية وضغوطها(٥٢).

وهنا بدا واضحا أن صناعة العمل تعدُّ فى حد ذاتها من أعمال الأداء. فمن خلال عمل من أعمال التذكر وإعطاء شكل لهذه الأحداث الموجعة المتصلة بالماضى، يبدو العمل كأنه تجسيد للحاضر، يستعيد حضور امرأة متوفاة ويمكن من إعادة النظر إلى الماضى المكبوت.

وفى مواجهة التبعات المتشابكة والمرعبة لتداخلات معينة للعرق والنوع الاجتماعى والجنس والدين، تسعى الفنانة بكلِّ همة إلى مواءمة الهوية من خلال وتلقاء هذه الذكريات والمشاعر والأحداث. ومن ثم فإنَّ العمل يُعدُّ موقعًا مزدوجًا للبحث، بل هو الموقع الذى أطلق عليه هول بالتحديد "إنتاج الهوية" بمواءمة الماضى فى الحاضر، عبر الذاكرة والتموضع، وفى الوقت ذاته فإنه اكتشاف وتعبير لفظى يتشكل من خلالهما وعى جديد بالهويات وتبعاتها. (شكل ٨-١١).



(شكل ٨-١١)

زينب سديرة، لا تفعل بى ما فعلته بها، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وهذه التعبيرات والكلمات المنقوشة شديدة الأهمية لنا جميعا، وهى مهمة على وجه الخصوص فى الظروف التى يتشكل فيها الشخص باعتباره آخر، من خلال الطبقة والنوع الاجتماعى والعرق، أو كما يصفه فانون عندما يُعاد تشكيل الشخص كى يستشعر بأنه هو نفسه "آخر"(٥٣).

أما الفنانات العربيات فإنَّ تصدر وتناقض ونزاع الهويات المحسوسة يعطى حضوراً وصورة ذاتية للجسد الآخر الثلاثى فى عالم الفن الغربى، وهو جسد الأنثى والفنانة الأنثى والجسد العربى غير المعيارى. وهكذا، تصبح هذه الأعمال تدخلا ليس فى السياسات الثقافية للتصوير فحسب، بل فى أنظمة التصنيف والتبويب التى تغفل دور الفنانات العربيات باعتبارهنَّ ذوات فاعلة نشيطة فى عالم الفن المعاصر. وهذا الدور قطعًا يخصُّ كل الفنانات العاملات فى المهجر، من حيث أتين أو انتقلن ليُساهمنَ من جانبهنَّ بقوةٍ فى صناعة هوياتهن وترك بصماتهن الفنية فى الحاضر. وبسبب الإدراك بالتموضوعات المتعددة والترميزات الثقافية تهتم هذه الأعمال بالأسلوب الذى كتبت به السير المختلفة، وأيضا التى يُمكن

بها إعادة كتابتها. وتُعبر سديره ببلاغة عن هذا المعنى فى ارتباط بسيرتها هى شخصيا، فتقول: "لا تبدو الحياة النابضة بالحيوية مجموعة من الحقائق الثابتة غير القابلة للتغيير، والتى جرى تسجيلها بموضوعية، بل تبدو من زوايا مختلفة متباينة ومتقلبة على نحو لا يوصف"(٥٤).

وهذا التقلب وعدم توقع إعادة أو مواءمة أو صنع الماضى من جديد من خلال الذاكرة، يعدُّ إحدى الاستراتيجيات، التى توظفها الفنانات فى أعمالهن لزعزعة ورفض المفاهيم المسبقة بشأن كونهن نساء أو فنانات أو عربيات، بينما يستهدف فى ذات الوقت التشديد على الإحساس بالتموضع، وإن كان متناقضًا أو متعددًا.

وبالمثل، تعنى أعمال الأداء هذه أن صناعة الفن ليست بالضرورة عرضًا لما هو معروف بالفعل، من خلال تجسيده فى العمل أو إخراجه إلى السطح، وإنما هى سلوك للاكتشاف يتم من خلال عملية التخليق التى تحدث فى الحاضر، باستخدام المواد، ومن خلال التذكر والتأمل وإعادة النظر. وقد كانت كاثرين دى ذيغر(٥٥) موفقة عندما أشارت لذلك قائلة: "إنه طريقة للتوصُّل إلى لغة ما بعد حيز عدم اليقين"، حيث ينصب التأكيد على الإبداع، وليس على مجرد تجويد المعانى المحددة مسبقا(٥٦).

ومن ثم، ففى حين ندرك تعقيدات وأهمية التموضع الاجتماعى والتاريخى، فإن هذا الأسلوب يوفر قدرة على الخلق من جديد أو تشكيل الهوية وتصوير التغير، الذى يمكن به إيجاد شروط جديدة للمستقبل.

وفى هذا السياق الذى يتم فيه التركيز على الطرق المتنوعة، التى يوظف فيها هؤلاء الفنانون الذاكرة باعتبارها جزءًا من عملية حيوية تساعد على تخليق معان جديدة، باعتبارها من أعمال الأداء، أرى أن عملية التذكر نفسها، تُعدُّ عملية تكوين محدد موقعها ومتجسدة ومحسوسة بصورة محددة تساعد على ابتداع المعنى كى يخرج فى الحاضر. ويمتد تأثير هذا لمدى بعيد يتوقف على ما يجرى تذكره من أحداث. فهى توفر على الأقل حالة من التوازن المطلوب بين آثار أن تكون مقيدًا وآثار كونك فعالاً فى حاضر متغير. وفيما يخص تخليق الأجسام المرئية ورؤيتها فإن الذاكرة تعنى، كما تشير كاجا سيلفرمان "إمكانية إحداث تغيير على مستوى التمثيل"(٥٧).

وهذا يعنى، بالنسبة لهؤلاء الفنانات كما بينتُ سابقا، إبطالَ العروض النمطية والمقولبة الثابتة للنساء العربيات، واللجوء إلى التصوير الأكثر تعقيدًا، والنقاط الديناميكية التعددية للتماهى والاختلافات التى تمثل جزءًا من ذاتياتهن المتجسدة.

وكما أشرت سالفًا، فإن الذكريات ومادياتها حاسمتان تمامًا بالنسبة لنا كمشاهدين متجسدين فى عملية المشاهدة والمشاركة والتفسير. ويجرى النظر بطرق معقدة بواسطة ذواتنا المتجسدة وإدراكاتنا وخبراتنا وتمثيلاتنا الثقافية المحيطة بنا.

وكما ذكرتُ فى مستهلِّ هذه المقالة فإن الذاكرة والتذكُّر يلعبان أدوارًا متعددة فى الطريقة التى نحول بها الماضى من خلال الحاضر، وبالمنطق نفسه فإن ما نراه فى الحاضر له آثاره المباشرة على لحظات الإدراك فى المستقبل. وللمرة الثانية تساعدنا سيلفرمان فى التنظير لهذه العملية عندما قالت: "عندما ننظر فإننا ننغرس فى صورة فى مصفوفة من التحول المستمر للذكريات، غير الواعية. وعندما يدنو إدراكٌ جديد من هذه الذكريات، والذى يمثل الكثير لنا عند مستوى اللاشعور، فإن هذا الإدراك ينير أو يشع بغض النظر عن وضعه فى سياق الحدث(٥٨).

وعلى الرغم من أن الصور عادة ما تؤكد القيم السائدة، فإن سيلفرمان اعتبرت الذاكرة (التى هى جزء من الإدراك) أحد العوامل الرئيسية للوصل إلى نظرة مثمرة؛ حيث يمكن استرجاع الصور (المطبوعة فى اللاوعى) عند لحظة معينة فى المستقبل، مما يجعلنا نراجع نظرتنا لأنفسنا وللآخرين.

وبالمثل، وكما أكدتُ مسبقا، فإننا عندما نشتبك مع عمل فنى فإن ذواتنا تشكل جزءًا من العملية الفنية التى تشكل بها المعانى من جديد. وكما أكدت آخر الكتابات، فإننا بحاجة إلى الوعى بأن هويتنا الثقافية نكتسبها ونسقطها من خلال تفسيرنا لما نراه[٥٩]. والذاكرة باعتبارها مخزونًا لسير مثبتة بكل أشكالها المتنوعة، تمثل مركز الوعى ذاتى التأمل.

وأخيرا، أود أن أتناول بإيجاز ماديات العمل الذى نحن بصدده الآن فيما يخص المكان أو "سياسات الموقع". فعادة ما تنفصل العيون المجردة للجماليات عن عمل السياسات، ولكن بالنظر إلى العمل الوارد فى صورة "الحوار المعاصر".



(شكل ٨-١٢)

حوار الفنانات العربيات المعاصر: موقع وأداء، قصر وجاليرى بتنشاجر، ١٩٩٩

أرى المعرض عملا جماعيا جاء كى يدحر المعانى الثقافية السائدة، ويغيرها ويسترجع القدرات الشخصية والجماعية من خلال أفضية أنظمة الفن المعاصر الرافضة للتغيير.

وفى ردى على الافتراضات الشائعة بخصوص الفن غير الغربى (وبالتالى الفن الغربى) أؤكد على دور العمل باعتباره حقل مواءمة الذاكرة والشخوص فى الحاضر، من خلال ذاتيات متجسدة لا تقبل الاختزال، فى صورة تماثل أو اختلاف استثنائى. وبالمثل فإن الذاكرة ليست "سردًا للاسترجاع" استنادًا إلى ما مضى والإجماع عليه مفقود حاليًا. وليست كذلك رجوعًا لأصل الأخلاقيات والتقاليد فى مقابل الحداثة، ولكنها جزء من الحاضر، حيث تتشكل الهويات والتموضعات بلا توقف.

وعلينا أن نعترف بدور الذاكرة فى تخليق المعانى بالنسبة للفنان والمشاهد، وأن الأعمال الفنية لا تُشكِّل هوية وحيدة للأنثى العربية ، ولا تخلصنا من التغيرات البغيضة للحياة فى الحاضر بحملنا إلى مكان آخر أو زمان آخر كما تفترض بعض الكتابات الحديثة، فنحن لم نترك بقيم سرمدية لا علاقة لها بالحاضر. وبارتباطنا بماديات أعمالنا الفنية نرتبط بالحاضر. إن ذواتنا غير ثابتة عند نقطة جئنا منها أو نقف عندها الآن، ولكنها تتشكل ويُعاد تشكيلها مرارا وتكرارا، فى هذه الحالة، بالالتحام بالأعمال التى تستخدم الذاكرة للتركيز على تجربة النفى والنزوح والحرب، وآثار الفروق المتوازية مع الخطوط المتقاطعة للنوع الاجتماعى والعرق والجنس والطبقة، وأعمال التشكيل باعتبارها أعمالاً للاستكشاف المتجسد.

وفى الختام، فإن ما تطرحه هذه المقالة، من خلال تداخل خيوط الذاكرة ونوعيات الأعمال الفنية والسلوكيات الأدائية المستخدمة لخلق المعانى، هو أن الذكريات تتجسد دائما وأبدا فى الحاضر، وأنه بالإدراك الكامل لتاريخنا ومواقعنا وتجسدنا التام يمكننا توفير فرص للتكيف مع التغيرات الخطية لماضينا ومستقبلنا من ناحية، والفروق المصاحبة بين الذات والآخر من ناحية أخرى.

والتذكر هو الفارق بين الغياب والحضور، وأكثر الأمور إلحاحًا هو ملاحظة الفروق فى التماثلات، وتأمل التماثلات فى الفروق.

بالإضافة إلى ذلك يرتبط التذكُّر بالنسيان ارتباطًا وثيقًا، وبصور فقدان الذاكرة العديدة، التى تحدث على المستوى الشخصى والمؤسسى والجماعى.

الهوامش

(١) جاءت جميع المقتطفات من تصريحات للفنانات المشاركات في معرض "حوار الحاضر" المنشورة في كتاب فران لويد "فن المرأة العربية المعاصر"، ١٩٩٩ ص ١٨٧، المرجع نفسه صفحات ١٧٠، ١٩٢، ١٧٣، ٢١٩، ١٥٩، ١٦٧، ١٦٢، ١٩٩، ٢١٣، ١٥٤، ١٨٣.

(٢) أكدت مؤخرا نظريات ما بعد البنيوية بشأن الهوية والذاتيات العمليات التفاعلية للهويات المتشكلة والموائمة والمتجسدة من خلال خواص النوع الاجتماعي والعرق والجنسانية والجغرافيات ورد فعل لها. انظر:

Stuart Hall, Cultrual Identity and Diaspora, 1990. First published in Identity, Community, Culture, Differences edited by Jonathan Rutherford, 1990. pp222-37, reproduced in Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds). Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A reader, 1993 pp 393-403; Jones, Amelia, Body Art/Performing the Subject, 1998; Betterton, Rosemary, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, 1996; Butler, Judith Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex, London & New York: Routledge, 1993; Zegher, Catherine M de (ed). Inside the Visible, An Elliptical Traverse of 20th Century Art, 1996. On Questions of perception and subject / object see Maurice Merleau-Ponty The Phenomenology of Perception, trans Clin Smith, London and Henley: Routledge, Kegan and Paul, 1962; Vasseleu, Cathryn Textures of Light: Vision & Touch in Irigary, Levinas and Merleau-Ponty, 1998.

(٣) للمزيد من التأمل حول الأدائية وعلاقتها بالفنون الحديثة والطبيعة الأدائية للتأويل انظر: Jones, A and Stephonson, A (eds), Performing the Body: Performing the Text, 1999 الذي تم نشرها في أثناء إتمام هذه المقالة.

(٤) انظر على سبيل المثال: Jay Winter, Sites of Mourning, Sites of Memory: The Great War in European Cultural History, Cambridge, 1995; Simon Schema, Landscape and Memory, London, 1991; Andreas Huyssen, Twilight Memories: Marking Time in Culture of Amnesia, London, 1995: James e young, The Texure of Memory: Holocaust Memorials and Meaning, New Haven and Lndon, !993; D Middleton and D Edwards (eds), Cllective Remembering London, 1990. For a perceptive of Walter Benjamin's memory work see Sigrid Weigel, Body-and Image-space: re-reading Walter Benjamin, London and New York: Routledge, 1996.

(٥) انظر على سبيل المثال:

On Collecting, Susan Stewart, On Longing: Narratives of Miniature, The Gigantic, the Souvenir, the Collection, Baltimore: John Hopkins University Press, !984; on design objects and photographs, Marius Kwint, Christopher Breward and Jeremy Aynsley (eds), Material Memories: Design and Evocation, 1999; Chapman, Helen C. Memory in Perspective: Women Photographers "Encounters with History, 1997; and, for psychoanalytical approach, Victor Burgin, in/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture, 1996. أتوجه بالشكر إلى بريندا مارتن للفت انتباهي إلى كتاب Kwint

(٦) Marius Kwint "Introduction: The Physical Past" in Kwint, Breward and Aynsley (eds), 1999, p1.

(٧) Key works include Roland Barthes, Mythlogies (1957) trans from French, London, Paladin, 1973: Jean Baudrillard, The Illusion of the End, trans by Charles Turner, Cambridge: Polity Press, !994; Micheal Foucault, The Order of Thing: An Archaeology og Human Sciences (1966), trans from French, New York: Vintage. 1973. See also Robert Young, White Mythologies: Writing History and the West, 1990 and Keith Jenkins, Re-thinking History, London 1991.

(٨) See, for example, Toni Morrison Beloved, New York: Plume, 1987: Cheryl A Wall (ed), Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989. For further discussion on Issues of writing the self see Wolff, Janet. Residet Alien, Feminist Cultrual Criticism, 1995: hooks bell, "Critical Genealogies Writing Black Art" in Art on My Mind: Visual Politics, 1995.

(٩) والتر بنديكس شنوفلبز بنيامين (١٥ يوليو ١٨٩٢ – ٢٧ سبتمبر ١٩٤٠) كان فيلسوفا، عالم اجتماع، ناقدا أدبيا، مترجما وكاتب مقالة ماركسيا يهوديا-ألمانيا، ويعتبر أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت في النظرية النقدية. دمج في نقده العلم-للاجتماعي والثقافي والمادية التاريخية والمثالية الألمانية والأفكار الصوفية اليهودية، مقدما إسهاما جديدا للفلسفة الماركسية الغربية ونظرية علم الجمال.

(١٠) Walter Benjamin, Illuminations, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Collins/Fontana Books: London, 1973, p257.

(١١) ولدراسة متخصصة بشأن الثقافة العربية، انظر ليلى أبو لغد "Writing Women'sWorlds"- قصص بدوية، ١٩٩٣: ماجود بدران ومريام كوك "Opening the Gates": قرن الكتابة العربية النسوية، ١٩٩٠: أليسون بكر "Voices of Residence": السير الشفوية للمرأة المغربية، ١٩٩٨: Nashat, Guity and Tucker, Judith E. Restorating Women to History: Women in the Middle East and North Africa, 1999. Ostle, Robin, de Moor, Edo and Wild, Stefan (eds). Writing the Self: Autobiographical Writing on Modern Arabic Literature. London: Al Saqi Books, 1998.

(١٢) لا يوجد مثال أفضل من كتابة مارسيل بروست (١٨٧١-١٩٢٢) وأفكارها عن الذاكرة اللاإرادية التى كان لها تأثير كبير على بنيامين. انظر: Proust A la Recherche du Temps Pẹrdu In Search of Lost Time, Trans CK Scott Moncrieff and Terence Kilmartin, revised D J Enright, 6 vols, London, 1966. For Benjamin's writing on Proust see Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, translated by Harry Zohn, London: NLB, 1973. On Memory and Embodiment see Vasseleu, Cathryn Textures of Light, 1998.

(١٣) Burgin, Victor, In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture, 1996, p63.

(١٤) هنرى برجسون: (١٨ أكتوبر ١٨٥٩ – ٤ يناير ١٩٤١) فيلسوف فرنسى. حصل على جائزة نوبل للآداب عام١٩٢٧، يعتبر هنرى برجسون من أهم الفلاسفة فى العصر الحديث، كان نفوذه واسعا وعميقا فقد أذاع لونا من التفكير وأسلوبا من التعبير تركا بصماتهما على مجمل النتاج الفكرى فى مرحلة الخمسينيات ولقد حاول أن ينفذ القيم التى أطاح بها المذهب المادى، ويؤكد إيمانا لا يتزعزع بالروح (المترجمة).

(١٥) Bergson, Henri, Matter and Memory, (1908) New York 1988. p33. cited by Susan Stewart "Prologue: from the Museum of Touch" in Kwint et al, 1999, p17. This echoes the phenomenological approach of the neuropsychologist Magda B Arnol, Memory and Brain, New Jersey and London: Lawrance Erlbaum Associates, 1984. By contrast, memory as mindfulness has long been central to understanding the mind-body processes in Buddhist philosophy.

(١٦) من الطريف أن بنيامين يرى فكرة الحنين كشكل من أشكال الذاكرة الإرادية: سجلا يرقم الأشياء وهى الأرقام التى تختفى من ورائها الأشياء. "كان يجب أن نكون هنا" (كانت تلك تجربة). مقتبس بواسطة إستير ليزلى فى بحث ألمعى للتذكار كتجربة دولية معدة مسبقا. التذكارات والنسيان: ولتر بنيامين "عمل الذاكرة" فى كوينت ١٩٩٩، ص ١٠٧.

(١٧) Stuart Hall, "Cultrual Identity and Diaspora" in Williams, P and Chrisman, L (eds). 1993, p393.

(١٨) Young, James E, 1993.

(١٩) إدوارد سعيد "تأملات فى المنفى" جرانا، جزء رقم ١٣، ١٩٨٤، ص ١٥٩-١٧٢، تم إعادة طبعها فى Ferguson et al, Out There, 1990, pp 357-366, p 357.

(٢٠) Cited in Weigel, Sigrid, 1996, p 120. Helen Champman argues that it is through place that memories emerge for Benjamin, Memory in Perspective, 1997, pp29-31.

(٢١) للمزيد من النقاش حول الحداثة والتقليد وهويات المهجر انظر: Paul Gilroy, The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness, 1993.

(٢٢) فى نقده اللاذع للمبادئ المؤسسة لعلم المتاحف وتاريخ الفن، يشير دونالد بريزوسى إلى هذه المبادئ على أنها "الطرق الفعالة لتوزيع مساحة الذاكرة... حيث... الخيال الذى يسكن فيه الماضى والخيال فى حد ذاته المعزول بصورة أو بأخرى عن إسقاطات الحاضر ورغباته هو خيال مصون". :"Performing Modernity"

The Art of Art History in Jones, A and Stephenson, A, 1999, pp 34. See also Coombes, Annie E. "Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating in "Art of Art History: A Critical Anthology, edited by Donald Preziosi, 1998, pp486-497.

(٢٣) على وجه الخصوص، الكتابات الشكلانية للناقد البريطانى روجر فرى ومن بعده الناقد الأمريكى كليمينت جرينبرج، والذى وصف الفن وصفا مميزا بأنه التجربة النقية والجمالية (لا يشمله النوع الاجتماعى ويتسم بالعالمية). انظر التالى بشأن بحث متميز للتاريخ والحواس فى الفلسفة الغربية:

Susan Stewart "Prologue: from the Museum of Touch" in Kwint et al, 1999, p17-36.

(٢٤) فى تاريخ الفن البريطانى:

John Berger's Ways of Seeing, London: Penguin 1972 and Laura Mulvey's 1975 essay on "Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen, were influential texts which provided alterative models.

(٢٥) لتحليل مفصل لهذه الشروط وتأثيرها على كتابة ما بعد الحداثة التالية، انظر:

Amelia Jones (ed), Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History. California: UCLA, 1996 and the opening chapter of Amelia Jones, Body Art/ Performing the Subject. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.

(٢٦) Merleau-Ponty's later unfinished writing, including the essay, "the Interwining - The Chiansm" published posthumously as part of Visible and Invisible, trans Alphonoso Lingis, Evanston, Illinois: Northwesten University Press, 1968, are particularly important here. For Merleau-Ponty, perception is a creative act rather than a passive receiving of impressions and it is inseparable from its corporeality as "flesh in the world" for a critical discussion of Merleau-Ponty's ideas of corporeal and their significance for recent writers, see Vesseleu, Cathryn Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty, 1998.

(٢٧) ترى هيليرى روبنسن أنه يمكن إدراك حضور الفنان المتجسد عند مستوى معين عندما تستقر ملامح الجسد المُنتج، وباستخدام المواد والموضوع وأخيرا رؤية تأثير هذه الأشياء على جسد المتلقى. انظر "Border Crossings"، Womeinliness, body, representation in Plollock, Gri-selda (ed), Generation and Geographies, 1996, pp138-146.

(٢٨) أميليا جونس: ناقدة ومؤرخة فنية أمريكية، ومتخصصة فى الفن النسوى (المترجمة).

(٢٩) Jones, A and Stepenson, A, 1999, p1.

(٣٠) "موقع وأداء" جزء من المعرض الزائر، الحوار المعاصر يشتمل على لوحات لكماله إبراهيم إسحاق وليلى الشوى وتركيب فنى لبتول الفيكايكى وسعده جورج ومى غصوب وحورية النياتى وزينب سديره. معرض ومتحف باتشنجر، ١٤ يوليو إلى ١٤ أغسطس ١٩٩٩.

(٣١) ادوارد سعيد "تأملات فى المنفى" in Ferguson et al, Out There, 1990, p366.

(٣٢) Cited in Weigel, Sigrd, Body-and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin, 1996, p1555.

(٣٣) Bhabha, Homi K, The Location of Culture, 1994, p63.

(٣٤) Artist's Statement in Lioyd, Fran (ed), 1999, p173.

(٣٥) فرانز فانون: (٢٠ يوليو ١٩٢٥ - ٦ ديسمبر ١٩٦١) طبيب نفسانىّ وفيلسوف اجتماعى أسود، من مواليد فور دو فرانس - جزر المارتنيك، عرف بنضاله من أجل الحرية وضد التمييز والعنصرية (المترجمة).

(٣٦) Franzy Fanon. Black skins, White Masks, London: Pluto Press, 1986, p112 (first published in French, 1952).

(٣٧) مشهد تعبيرى لعملية التذكر يوازى مقولة بنيامين الشهيرة "لا يعنى قدرتك على التعبير عن الماضى تاريخيا معرفتك كيف كان" – (ranke)." Walter Benjamin, Illuminations, edited by Hanna Arendt, 1973, p257.

(٣٨) Adrienne Rich, When We Dead Awaken: Writing as re-vision", in on Lie, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978, London: Virago, 1979.

(٣٩) Kaja Silverman, Threshold of the Visible World, 1996, p189.

أتوجه بالشكر إلى جيلى بوث على اقتراحها لى بقراءة أعمال كاجا سيلفرمان.

(٤٠) Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" in Willams, P and Chrisman, L (eds), 1993, p402.

(٤١) Rosemary Betterton, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, 1996, p162.

(٤٢) المرجع نفسه ١٦٢.

(٤٣) لدراسة موسعة انظر: Homi K Bhabha " The Other Queston: Difference, Discrimination and Discourse of Colonialalism" In Ferguson et al, Out There, 1990, pp71-87.

(٤٤) Pasquier, Edith Marie, "Zineb Sedira: The Oblique Gaza" in Lloyd, F (ed), 1999, p 215.

(٤٥) المرجع نفسه ص ٢١٦.

(٤٦) لمعرفة وافية عن دور الحجاب فى الجزائر انظر: Helle-Lucas in Margot Badran and Miriam Cooke (eds), Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing, 1990, 108-113.

(٤٧) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجرتها إيدث مارى بسكوير عام ١٩٩٧.

(٤٨) Tina Sherwell, "Bodies in Representation: Contemporary Arab Women Artists" in Lloyd, F (ed), 1999, p67.

(٤٩) تقول مايدا يوجنجو فى كتابها الأخير "إذا كان الحجاب ممارسة معينة لتحديد الجسد بحسب المقتضيات السلطوية الشائعة، يصبح السفور أى عدم التحجب طريقة أخرى لتحول لحم الإنسان إلى تشكيل ما. مع هذا فإن الجسد الذى لا يختبئ وراء الحجاب يعد معياراً لتحديد فكرة ثقافية عامة لماهية جسد المرأة وماذا يجب أن يكون هذا الجسد" مايدا يوجنجو. Colonial Fantasies =: Towards a Faminist Reading of Orientalism, 1998, p115. أشكر تينا شرويل لتشجيعى على قراءة هذا الكتاب الذى يزخر بالأفكار.

(٥٠) للعلاقة بين المرأة والأمة انظر: Deniz Kandiyoti "Identity and Its Discontents: Women and the Nation" in Millennium: Journal of International Studies, vol 20. No 3, 1991: pp429-43.

(٥١) Elizabeth Edwards, Photograps as Objects of Memory in Kwint et al, 1999, p222.

(٥٢) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجرتها إيدث مارى بسكوير عام ١٩٩٧.

(٥٣) Franzy Fanon. Black skins, White Masks, London: Pluto Press, 1986, p112 (first published in French, 1952). Cited by Hall, Cultural Identity and Diaspora in Williams, P and Chrisman, L (eds). 1993, p394.

(٥٤) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجرتها إيدث مارى بسكوير عام ١٩٩٧.

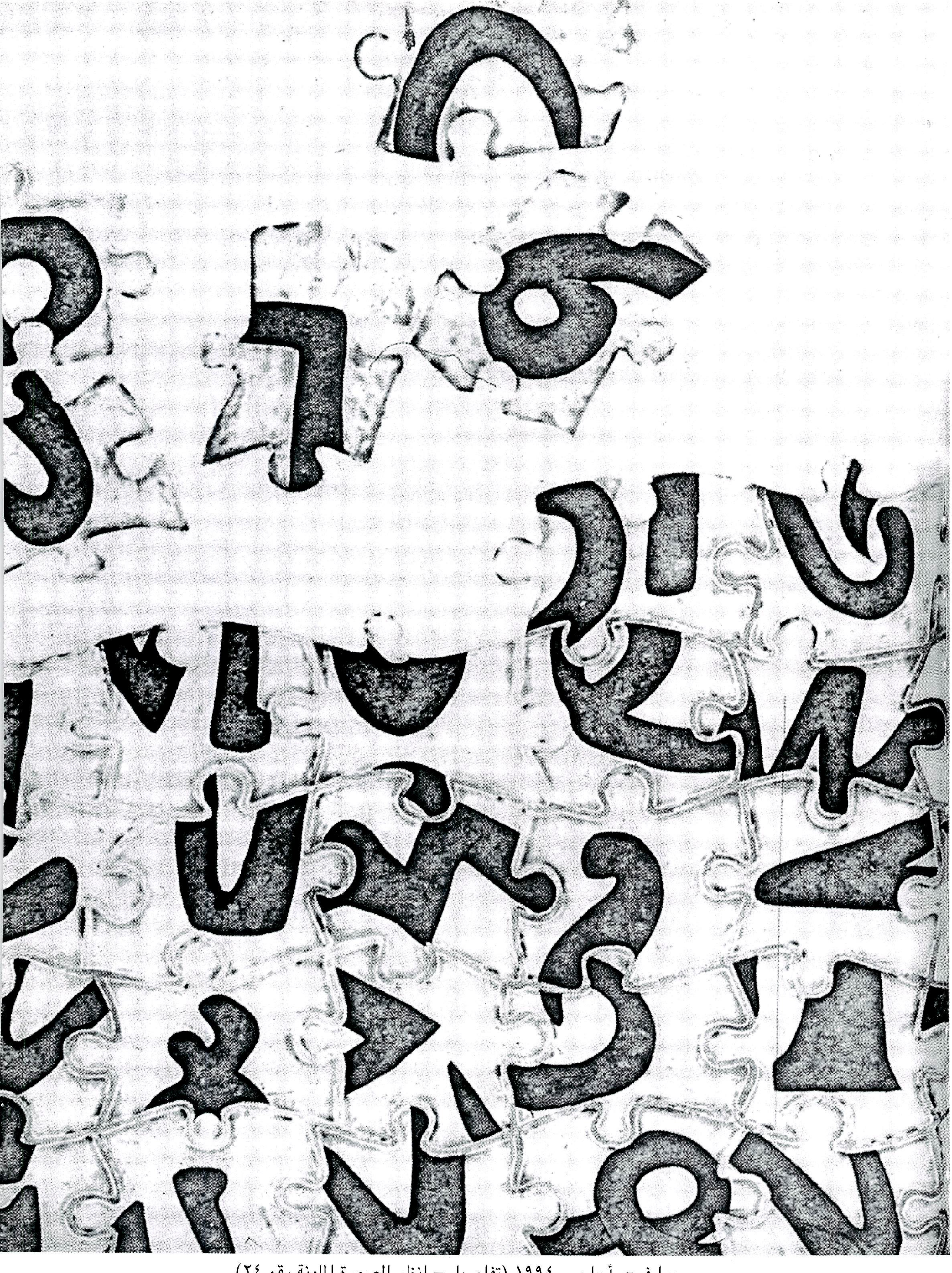
(٥٥) كاثرين دى زيغر: عملت مدير مركز الرسم بنيويورك (١٩٩٩ - ٢٠٠٦)، رئيس تحرير مجلة Inside the Visible (المترجمة).

(٥٦) Catherine de Zegher, (ed), Inside te Visible, an Ellipical Traverse of 20th Century Art, 1996, p27.

(٥٧) Silverman, K. The Threshold of the Visible World, 1996, p190.

(٥٨) المرجع نفسه ص ٤.

(٥٩) Jones, A and Stephenson, A (ed), 1999, p3.



ريما فرح، أحاجى، ١٩٩٤ (تفاصيل - انظر الصورة الملونة رقم ٢٤).

السير الذاتية للفنانات

فريال الأدهمى

المجال: أكريلك وماء الدهب (التذهيب) وألوان مائية على القنب والورق.

ولدت: فى بغداد بالعراق وتعيش بين البحرين والمملكة المتحدة.

التعليم: جامعة بغداد.

معارض فردية مختارة

جاليرى الكوفة عام ١٩٩٠.

فندق إنتركونتيننتال - البحرين عام ١٩٨٨.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" ويضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٦: فنانات العالم الإسلامى، جاليرى متحف إيسلنجتون، لندن.

عام ١٩٩٥: الفنانات العربيات فى لندن، جاليرى السعيدى - لندن.

- The World's Women on-line Electronic Ballet، معرض شبكة الاتصالات - مؤتمر الأمم المتحدة - بكين - الصين.
- معرض الفنون العربية الجميلة، الغرفة التجارية العربية البريطانية، لندن.

عام ١٩٩٤ جاليرى العبار: دبى - الإمارات العربية.

- أرامكو، جاليرى إنماء، المملكة العربية السعودية.

عام ١٩٩٣: معرض الفنانين الدوليين، معهد إمبريال، لندن نظمته إدارة ملف الفن الشرقى.

- مؤسسة الفنانين العراقيين، الجاليرى الرابع - لندن.

عام ١٩٩٢: مهرجان المرأة العراقية للثقافة، جاليرى الكوفة، لندن.

- جمعية الفنانات العراقيات، كمدن تاون لوك – لندن.
- الفنانات العربيات (الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية) جاليرى الكوفة – لندن.

عام ١٩٩١، الفنانات العراقيات، جاليرى الكوفة – لندن.

- جمعية الفنانات العراقيات، جاليرى ٤، لندن.

عام ١٩٨٨: المعرض السنوى لجمعية الفن البحرينى، البحرين.

- جاليرى الفن، البحرين.

عام ١٩٨٧: المعرض السنوى لجمعية الفن البحرينى، البحرين.

مليكة أكزناى

المجال: ألوان زيتية على القنب: الحفر.

ولدت: فى مراكش بالمغرب وتعيش فى الدار البيضاء بالمغرب.

التعليم: مدرسة الفنون الجميلة فى الدار البيضاء من عام ١٩٦٦ – ١٩٧٠.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: المركز الثقافى الإسبانى، معهد سرفانتس، الدار البيضاء.

عام ١٩٩٦: المعرض الوطنى لباب الرواح، الرباط – المغرب.

عام ١٩٩٣: جاليرى ألف باء – الدار البيضاء.

عام ١٩٨٧: المركز الثقافى الفرنسى – الدار البيضاء.

عام ١٩٨٣: معرض نادر – الدار البيضاء.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: Le Face Face des (8) الدار البيضاء، المركز الثقافى الإسبانى، معهد سرفانتس، الدار البيضاء.

عام ١٩٩٧: Art and Dialogue، المعرض القومى لباب الرواح - الرباط.

عام ١٩٩٦: ثلاث رسامات مغربيات، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطن - أمريكا.

- المعرض الثامن عشر للرسم، جاليرى كانجوا كينمن، اليابان.
- معرض مراكش - فنانو الفنى البصرى فى المغرب - المغرب.

عام ١٩٩٥: جاليرى المنار، المغرب، سوريا، تونس.

- معرض الفن المعاصر، المرسم.

عام ١٩٩٤: مركز أنفا الثقافى (معرض ألف باء)، بمناسبة القمة الاقتصادية للمرأة والسلام فى شمال إفريقيا والشرق الأوسط - مراكش - المغرب.

عام ١٩٩٣: معرض Espace Ligne - الرباط.

- معرض اليونيسكو، باريس - فرنسا.
- البينالى الدولى الأول للنحت، ماستريتش، هولندا.

عام ١٩٩٢: المعرض القومى لباب رواح، الرباط.

عام ١٩٩١: جراند بلاس، باريس - فرنسا.

عام ١٩٩٠: ترينيال كراكوف - بولندا.

عام ١٩٨٩: الرسم المغربى المعاصر، مركز ديل كوندى دوكى الثقافى، مدريد - إسبانيا.

- مركز أنفا الثقافى والمركز الثقافى الفرنسى - الدار البيضاء.

عام ١٩٨٨: البينالى الدولى الثانى للفن، بغداد - العراق.

- مركز أنفا الثقافى و مركز معارف الثقافى - الدار البيضاء.

عام ١٩٨٦: معرض خريجى الفنون الجميلة - معهد الفنون الجميلة - الدار البيضاء.

جنان العانى

المجال: التصوير الفوتوغرافى والفيديو.

ولدت: عام ١٩٦٦ فى كركوك بالعراق وتعيش فى لندن - المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٨٦ - ١٩٨٩ معهد بيام شو للفنون.

١٩٩١ - ١٩٩٥ جامعة ويستمينسر، ليسانس فى اللغة العربية.

١٩٩٥ - ١٩٩٧ الكلية الملكية للفنون، ماجستير فى التصوير الفوتوغرافى.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٨: معرض ماجيريت هارفى، سانت ألبانز – المملكة المتحدة.

عام ١٩٩٧: معرض هاريت جرين، لندن.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٧ ٢٠/٢٠ معرض كينجس جيت: لندن.

- معرض Ruch, Gl، زيلونا جورا – بولندا .

عام ١٩٩٦– ١٩٩٧ : جائزة جون كوبال للصور الفوتوغرافية (الجائزة الأولى)، المعرض القومى للتصوير – لندن.

عام ١٩٩٦: الفن المعاصر من مجموعة المتحف، متحف الحرب الإمبريالية – لندن.

- معرض After Eden – جاردن جاليرى – يوكسال – ستافورشير.

عام ١٩٩٥: Natural Settings، تشيلسى فيزيك جاردن – لندن.

- معرض كونكورس– Art History Representation – لندن.

عام ١٩٩٤: Who's looking at the Family? معرض باربيكان للفنون – لندن.

عام ١٩٩٣: No more heroes any more، الأكاديمية الملكية الإسكتدلندية – إيدنبرج.

- Declarations of War، الفن المعاصر من مجموعة متحف الحرب الإمبريالية، كيتل يارد – كمبريدج.

عام ١٩٩٢: Fine Material for a Dream: إعادة تقييم الاستشراق، متحف هاريس ومعرض الفن، بريستون، جولة لمتحف فيرنس ومعرض الفن، هول ومعرض أولدهام للفن – أولدهام.

- معرض وايت شبيل – وايت شبيل – لندن.

عام ١٩٩١: Contact – القاعة الملكية للمهرجانات – لندن.

- معرض Sign of the Times – كامراورك – لندن.

- معرض Guemica Revisited: Artists' Response to the Gulf War، جاليرى الكوفة – لندن.

عام ١٩٨٩ – ١٩٩٠: معرض وايت شبيل – وايت شبيل – لندن.

عام ١٩٨٧: Women in View، معرض بريكستون للفنون – لندن.

ثريا البقسمى

المجال: أكليريك ورسم زيتى على القنب والطباعة الأحادية

ولدت: عام ١٩٥٢ فى الكويت – وتعيش فى مدينة حوالى بالكويت.

التعليم: ١٩٧٢ – ١٩٧٣ كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٩٧٤–١٩٨١ معهد سوريكوف للفنون، موسكو – ماجستير فى التعليل والتصميم.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٩: الجمعية العمانية للفنون الجميلة، مسقط – عمان.

- فندق تاج مرحبة، سوسة – تونس.
- مكتب الألمانى للأجانب – بون – إبندورف – ألمانيا.
- معرض آجانتا، نيودلهى – الهند.

عام ١٩٩٨: الجامعة المركزية للجنسيات، بكين – الصين.

- معرض فيا لارجا – فلورنس – إيطاليا.

عام ١٩٩٧: دار الكوت –صنعاء – اليمن.

- المؤسسة الثقافية، أبو ظبى – الإمارات.
- كازا دى إيطالى – أسمرة – إريتريا.
- المركز الثقافى العربى – دمشق – سوريا.
- معرض الفنون، ضاحية عبد الله السالم – الكويت.

عام ١٩٩٦: متحف الفنون التطبيقية، بودابست – المجر.

- جاليرى كونيوسور للفنون – لندن.

عام ١٩٩٥: جاليرى أحمد العدوانى – الكويت.

عام ١٩٩٤: مركز الفن – المتحف القومى للبحرين.

- المتحف سكوبجى القومى – مقدونيا.
- دار الأوبرا المصرية – القاهرة – مصر.
- جاليرى غدير – الكويت.

عام ١٩٩٢: جاليرى غدير - الكويت.

- مسرح كلية أثينا - اليونان.

عام ١٩٩١: جاليرى غدير - الكويت.

- جاليرى ألباين - لندن.
- جاليرى كيكلوس - بافوس - قبرص.

عام ١٩٩٠: جاليرى غدير - الكويت.

عام ١٩٨٨: جاليرى غدير - الكويت.

عام ١٩٨٦: نقابة الصحفيين الكويتيين - الكويت.

عام ١٩٧٩: جاليرى الفن الحر - الكويت.

عام ١٩٧١: المتحف القومى للكويت.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٩ البينالى الرابع للفنون بالشارقة- الشارقة - الإمارات العربية

عام ١٩٩٨: مهرجان القرين الثقافى - جاليرى الفنون - الكويت.

- برنامج التنمية التابع للأمم المتحدة، مسرح مشرف - الكويت.

عام ١٩٩٧: مهرجان القرين الثقافى - جاليرى الفنون - الكويت.

عام ١٩٩٦: مهرجان القرين الثقافى - جاليرى الفنون - الكويت.

- معرض الفنانين العرب، المركز الثقافى المصرى - لندن.
- أسبوع الكويت الثقافى - بيروت و الكويت.
- معرض الفنانات العربيات - معرض بلدنا - عمان - الأردن.

عام ١٩٩٥: أسبوع الكويت الثقافى - الدار البيضاء - المغرب.

- مهرجان القرين الثقافى الثانى - جاليرى أحمد العدوانى - الكويت.
- بينالى اللاذقية - سوريا.

- بينالى الشارقة للفنون – الشارقة – الإمارات العربية.
- المتحف القومى للبحرين – البحرين – المنامة.

عام ١٩٩٤: مهرجان القرين الثقافى الثانى – جاليرى أحمد العدوانى – الكويت.

- معرض مؤسسة الكويت لحقوق الإنسان، جمعية الخرجين – الكويت.

عام ١٩٩٤–١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطون، شيكاجو – ميامى – أتلانتا – أمريكا.

عام ١٩٩٣: الترينالى الدولى لفن الجرافيك – القاهرة – مصر.

- المؤسسة الكويتية لحقوق الإنسان، جاليرى غدير – الكويت.
- جاليرى ألبرت – لندن.

عام ١٩٩١: المعرض Children's Illustrations الدولى – براتيسلافا – سلوفكيا.

عام ١٩٨٨: المعرض Formative Arts الدولى – العراق.

عام ١٩٨٥: معرض Contest Square – بلدية الكويت.

دوريس بيطار

المجال: الرسم بالألوان الزيتية على القنب.

ولدت لبنانية فى بغداد ونشات فى لبنان وفيما بعد فى نيويورك وتعيش فى سان ديجيو بكاليفورنيا.

التعليم: ١٩٨١ جامعة ستيت فى نيويورك، بورتشاس – بكالوريوس فى الفنون الجميلة.

١٩٩٣ جامعة كاليفورنيا، سان ديجو – ماجستير فى الفنون الجميلة.

١٩٩٥–١٩٩٦ متحف ويتنى لبرنامج الدراسة المستقلة للفن الأمريكى.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٩: Lebanese Linen، دوريس بيطار، ديفيد زبف، سان ديجو، كاليفورنيا.

عام ١٩٩٧: دوريس بيطار، جاليرى هايد، كلية جروس ماونت، الكاجون – كاليفورنيا.

عام ١٩٩٦: In the Seasons of Heat and Cold، جاليرى جون ستبلينج، جامعة سان ديجو ستيت، امبريال كامبس، كاليسكو – كاليفورنيا.

عام ١٩٩٥: People of the Book، جاليرى ديفيد زيف، سان ديجو – كاليفورنيا.

عام ١٩٩٤: Ornamental Subjects، جاليرى بوهم، كلية بالومار، سان ماركوس، كاليفورنيا.

● Under the Sun of the West، متحف أولترناتيف، نيويورك.

عام ١٩٩٤: Looking at Delacroix، مجمع الفنون البصرية الجديد، جامعة كاليفورنيا – سان ديجو – لا جولا، كاليفورنيا.

عام ١٩٨٨: Trees and Roots، معهد سان ديجو للفنون، كاليفورنيا.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩: متحف الفن المعاصر، مزاد سان ديجو الفنى ٩٩، متحف الفن المعاصر، لا جولا، كاليفورنيا.

عام ١٩٩٦: Substituting "Rasquachismo" for "Mimesis" – دوريس بيطار، ومريام إسحاق، فاطيمة توجار، سبوت – نيويورك.

١٩٩٥–٩٦ معرض Whitney 1995-96 Independent Study Program، متحف ويتنى للفن الأمريكى، نيويورك.

● هنا وهناك، تحديث: كوبنهاجن ٩٦، كونهاجن – الدانمارك.

عام ١٩٩٥: فنانو سان ديجو ١٩٩٥، جاليرى ديفيد زيف، سان ديجو – كاليفورنيا.

● Artists' View: عالم العرب، جاليرى الجامعة، جامعة ويلاميت، سالم أوريون.

● Black & White & Color 111، جاليرى ديفيد زيف، سان ديجو – كاليفورنيا.

● فنانو الجاليرى: جاليرى Insite 94، ديفيد زيف، سان ديجو – كاليفورنيا.

عام ١٩٩٤: Colective Binacional 2 – مركز تيجوانا الثقافى، تيجونا بى سى، المكسيك، ومركز مكسيكالى الثقافى – بى سى – المكسيك.

عام ١٩٩٠: دوريس بيطار: Paintings، تحت رعاية اللجنة العربية الأمريكية المناهضة للتمييز، لوس أنجلوس، كاليفورنيا.

عام ١٩٨٩: "No Humans Involved"، إن إتش أى" عمل جماعى، جاليرى فلور واى كانتو – جامعة سان ديجو ستيت – سان ديجو – كاليفورنيا.

● معرض "Guild Juried" متحف الفنون – سان ديجو – كاليفورنيا.

عام ١٩٨٣: Yale on Trial– جاليرى ٢٢ وولستر، ٢٢ وولستر ستيت – نيويورك.

ريما فرح

المجال: الحفر والطباعة الأحادية.

ولدت عام ١٩٥٥، فى عمان، الأردن: وتعيش الآن فى لندن – المملكة المتحدة.

التعليم ١٩٧٧ ، كلية كمبريدج للفنون – المملكة المتحدة.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٥: جاليرى أتاسى – دمشق – سوريا.

جاليرى ٥٠× ٧٠، بيروت – لبنان.

عام ١٩٩٣: جاليرى أفرودى – إزمير – تركيا.

عام ١٩٩٢: جاليرى ألف، الزمالك – القاهرة – مصر.

عام ١٩٩١: جاليرى تنجر فلاندريا – طنجة – المغرب.

جاليرى بلم – طوكيو – اليابان.

عام ١٩٨٩: جاليرى سلطان – الكويت.

عام ١٩٨٦: فان ونجر – أنقرة – تركيا.

عام ١٩٨٦: الجاليرى – عمان – الأردن.

عام ١٩٨٤: جاليرى الجرافتى – لندن.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٥: أفرودى – إزمير – تركيا.

جاليرى أودا– إسطنبول – تركيا.

عام ١٩٩٤ – ١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، وشنطن دى سى، شيكاجو، ميامى، أتلانتا، أمريكا.

عام ١٩٩٤: الكلية الأمريكية – لندن.

عام ١٩٩٢: جاليرى ألف، وشنطن دى سى – أمريكا.

● فون كرانش - كولونيا.

عام ١٩٩١: استديو ٥، سيبو، اكيبوكورو - اليابان.

عام ١٩٩٠: جاليرى المجلس، دبى - الإمارات المتحدة.

عام ١٩٨٩: Egee Art - لندن.

عام ١٩٨٨-١٩٩١، It's Possible - معرض مسافر، الولايات المتحدة وأوروبا.

عام ١٩٨٧: أى سى سى بى - جنيف - سويسرا.

عام ١٩٨٦: Bordeaux Collection - الأكاديمية الملكية - لندن.

● جاليرى المول - لندن.

● جاليرى فالكون - الرياض - السعودية.

عام ١٩٨٥: جاليرى التراث العربى، الخُبر - السعودية.

● المركز الثقافى الإسلامى - لندن.

عام ١٩٨٤: الفنانون العرب، جاليرى جرافتى - لندن.

ميسلون فرج

المجال: خليط مشترك بين لوحات الرسم واللوحات المصنوعة من قماش القنب.

ولدت عام ١٩٥٥، لأبوين عراقيين فى ولاية كاليفورنيا - الولايات المتحدة الأمريكية وتعيش الآن فى لندن.

التعليم: ١٩٧٣-١٩٧٨، جامعة بغداد، بكالوريوس فى الهندسة المعمارية.

معارض فردية مختارة.

عام ١٩٩٥: كان ياما كان فيه حضارة - جامعة لندن، لندن.

عام ١٩٩٤: Oriental Delight - مركز تروكاديرو - لندن.

عام ١٩٩٣: Vibrations from my Past، جاليرى آوكشاير - تكساس - الولايات المتحدة الأمريكية.

عام ١٩٩٢: Sisters in i. Harmony - جاليرى روشان - لندن.

Faith - جاليرى أرجيل - لندن.

عام ١٩٨٩: هوم سويت هوم - بغداد - العراق.

عام ١٩٨٥: Longing, Espace 2000 - باريس - فرنسا.

معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠١ : International Print Portfolio – فنانون لحقوق الإنسان – معرض جوال بدأ فى دوربان بجنوب إفريقيا.

عام ٢٠٠٠ : pARTicipation, Eu-man (European Union-Migrant Artists)، هلينسكى، فنلندا، – كابلتيهداس بافستامو – هليسنكى – جاليرى شامبلا، كوبهاجن، الدنمارك جاليرى دوكلاند – لندن.

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: الذكرى العشرون، جاليرى سونى و Egee Art – لندن.

عام ١٩٩٧: Homage to Jawad Selim– ، جاليرى كوفى – لندن.

- استديوهات ريفر سايد – لندن.
- متحف مان كايند – متحف فن المرأة – لندن.

عام ١٩٩٦: الفن الشرقى والإيسلندى، الإلهام لويليام موريس، احتفال ميرتون للفنون، ميرتون – لندن.

عام ١٩٩٥: عيون عربية – وزارة الثقافة والمعلومات – الشارقة – الإمارات العربية.

- Visions of the East and West، سايد إنتريورز – لندن.
- Arab Artist Fine Arts – الغرفة العربية البريطانية للتجارة – لندن.

عام ١٩٩٤ – ١٩٩٥: قوى التغيير – معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون – واشنطن – شيكاجو – ميامى، أتلانتا، الولايات المتحدة الأمريكية.

- Culture and Continuity – مركز ميتلاند للفن – برمنجهام.

عام ١٩٩٣، جاليرى (٤) – لندن.

- Our Home Land and Us – كلية إمبريال– لندن.

عام ١٩٩٢: المهرجان الثقافى العراقى – كمدن لوك – لندن.

- مهرجان الفنانات العربيات (الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية) – جاليرى كوفى – لندن.
- احتفال فن المراة العراقية – جاليرى كوفى – لندن.

عام ١٩٩١: جاليرى كوفى – لندن.

- Contemporary Collectors – أرتيزانا – مانشستر.

عام ١٩٨٩: مهرجان البينالي الدولي للفن في بغداد – بغداد.

- جاليرى أورفالي – بغداد.
- الأسبوع الدولي للمرأة – جاليرى البرازيل – البرازيل.

عام ١٩٨٨: معرض جراند إيكا – معهد تشلسي للفن – لندن.

- Contemporary Artists and Calligraphy – إيجى أرت كونسالتنسى – لندن.
- الفنانات العربيات في الأمم المتحدة، جاليرى كوفي – لندن.

بتول الفيكايكي

المجال: الألوان الزيتية على القنب والرسم.

ولدت عام ١٩٤٢، في بغداد، العراق: وتعيش الآن في لندن – المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٦٣ بكالوريوس من معهد بغداد.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٨٨: قاعة الدكتور كريستان هايدن – ترونستاين – ميونخ – ألمانيا.

عام ١٩٩٧: جاليرى بلدنا – عمان الأردن.

عام ١٩٩٤: سايد إنتريورز – لندن.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثماني عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: المعرض الدولي الحادي عشر للفنون الجميلة – المحرس – تونس.

عام ١٩٩٧: المعرض الدولي للفنون الجميلة – المحرس – تونس.

عام ١٩٩٦: معرض الطفل الفلسطيني – دبي.

عام ١٩٩٥: معرض الفنانين العرب – الغرفة العربية البريطانية للتجارة – لندن.

عام ١٩٩٣: جاليرى أورفالي – بغداد.

عام ١٩٩٢: معرض الفن العراقى الحديث - المركز الثقافى الملكى - الأردن.

عام ١٩٩١: المعرض المشترك مع إبراهيم العبدلى - المركز الثقافى الملكى - الأردن.

- معرض الفن العراقى - اتحاد الفنانين العراقيين - إيطاليا.

عام ١٩٩٠: معرض الفنانات العراقيات- البرازيل.

عام ١٩٨٩: المهرجان الدولى الثانى - البينالى - بغداد.

عام ١٩٨٨: معرض النصر والسلام - بغداد.

عام ١٩٨٧: معرض الشهداء - بغداد.

عام ١٩٨٦: معرض بغداد الدولى الأول - البينالى - بغداد.

عام ١٩٨٥: المعرض السنوى - جاليرى أورفالى - بغداد.

عام ١٩٨٤: معرض الجرافيك - جاليرى الرواق - بغداد.

عام ١٩٨١: معرض الفن العراقى الحديث - عمان و بغداد.

عام ١٩٨٠: المعرض القومى للفنانات العربيات - بغداد.

عام ١٩٧٩: معرض الفن والثورة، جريدة الثورة - بغداد.

عام ١٩٧٦: معرض الفن العراقى الحديث - باريس و بون و لندن.

عام ١٩٧٥: معرض الفنانات العراقيات - الكويت و مدريد و فيينا و إيطاليا.

عام ١٩٧٤: المعرض المتنقل للفن العراقى و باريس و دمشق والكويت.

عام ١٩٧٣: مهرجان الواسطى - المتحف القومى للفن الجديث - بغداد.

سعده جورج

المجال: متنوع، من تركيب ونحت وطباعة وتصوير فوتوغرافى.

ولدت عام ١٩٥٠، فى العراق: ونشأت فى لبنان وتعيش الآن فى لندن - المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٧١-١٩٧٦ تدربت كطبيبة.

١٩٩٧ كلية سانت مارتن المركزية للفن والتصميم -شهادة البكالوريوس.

١٩٩٥ فنانة مقيمة - مركز سمول مانسيونز للفنون - لندن.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٨٨: جاليرى جريبفاين – لندن.

عام ١٩٩٥: الباحثون – جاليرى مسرح فوير – لندن.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٦: المعرض الدولى للفن – باريس.

- المعونة الثقافية لبوسنة متحدة – كوفنت جردن – لندن.
- الأكاديمية الإيطالية "أولم" – المركز التجارى الإيطالى – لندن.

عام ١٩٩٥: الفنانون العرب فى بريطانيا – الغرفة العربية البريطانية للتجارة – لندن.

- Seeing i Believing – مركز وترمان للفنون – لندن.
- Faulkner's Fine Papers – جاليرى ليثبى – لندن.

عام ١٩٩٤: Hard Space – مركز وترمان للفنون – لندن.

عام ١٩٩٣: Mono 93، مركز سمول مانسيونز للفنون – لندن.

- موضوعات الفن – جاليرى أوبليسك – ريتشموند – مقاطعة سرى – بريطانيا.

عام ١٩٨٩: Roots – بريستول.

عام ١٩٧٨: مهرجان Rue Makhoul للفنون – بيروت – لبنان.

عام ١٩٧٦: مهرجان Rue Bliss للفنون – بيروت – لبنان.

مى غصوب

المجال: نحت وتركيب وأداء.

ولدت عام ١٩٥٢، فى لبنان: وتعيش الآن فى لندن – المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٧١–١٩٧٤ الجامعة الأمريكية – بيروت – لبنان.

١٩٧١ – ١٩٧٥ الجامعة اللبنانية – أدب فرنسى.

١٩٨٨–١٩٩٢ كلية مورلى – لندن – نحت.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٥: جاليرى أرجايل - ميتال بلوز - لندن.

عام ١٩٩٣: الأداء المسرحى مع النحت - جاليرى كوفى - لندن.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: Displaces, Installation حول موضوع اللاجئين - قاعة شوردتش تاون - لندن.

- Installation - جاليرى مكتبة ستوك نيو ولنجتون - لندن.

عام ١٩٩٦: Under Different Skies - كونهاجن.

عام ١٩٩٤: جاليرى ٢٣ - لندن.

عام ١٩٩٣: جاليرى كوفى - لندن.

عام ١٩٩٣: The Witching Hour and a Half - أى سى إيه - لندن.

عام ١٩٨٥: هولاند بارك أورانجرى - لندن.

وفاء الهضيبى

المجال: متنوع، الرسم وتطريز الجلود.

ولدت عام ١٩٦٦، فى أصيله - المغرب وتعيش الآن فى أصيلة.

التعليم: أصيلة وطنجة والمغرب ولشبونة والبرتغال.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: المؤسسة الثقافية - أبو ظبى - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٣-١٩٩٤: مكتب هنرى كيسنجر - الرباط - المغرب.

عام ١٩٩٣: المركز الفنى - المنامة البحرين.

- فندق المنزة - طنجة - المغرب.

عام ١٩٩٢: قصر المؤتمرات - مراكش - المغرب.

● متحف البطحاء- فاس - المغرب.

● متحف الأوداية - الرباط - المغرب.

عام ١٩٨٥: المركز الثقافى الإسبانى - طنجة - المغرب.

عام ١٩٨٤: جمعية قدامى الإمام الأصيلى - أصيلة - المغرب.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: متحف دكار - سنغال.

عام ١٩٩٧: Hallamash - جاليرى سور - فيينا - النمسا.

● البينالى الدولى الثالث للفن - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦: مركز الحسن الثانى - أصيلة - المغرب.

● قصر المؤتمرات - مراكش - المغرب.

عام ١٩٩٥: البينالى الدولى الثانى للفن - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٥: مهرجان الخزف - البحرين.

عام ١٩٩٤: مركز الفنون، المنامة البحرين.

● Homage to Tshikaya Otomsee، المهرجان الثقافى الدولى - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٩٢: قاعة القدس - المغرب.

عام ١٩٨٩: المركز الثقافى الفرنسى - الدار البيضاء - المغرب.

عام ١٩٨٦-٨: مركز الحسن الثانى - موسم أصيلة - أصيلة.

عام ١٩٨٨: المؤتمر الإفريقى (عن الأسرة).

● فندق حياة ريجينسى - الدار البيضاء - المغرب.

عام ١٩٨٦: جمعية القدامى الإمام الأصيلى - أصيلة.

عام ١٩٨٤: قصر الثقافة - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٨٣: دار الشباب - طنجة - المغرب.

عام ١٩٨٢: دار الشباب - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٨١: قاعة البرج - أصيلة - المغرب.

كمالة إبراهيم إسحاق

المجال: رسم بالألوان الزيتية على القنب - أكليريك على الورق.

ولدت عام ١٩٣٩: فى أم درمان، السودان وتعيش فى مسقط - عمان.

التعليم:

١٩٥٩-٦٣ : كلية الفنون الجميلة والفنون التطبيقية- الخرطوم.

١٩٦٤-٦٦ : الكلية الملكية للفن، لندن (رسم جدارى).

١٩٦٨- ٦٩: الكلية الملكية للفن، لندن (طباعة حجرية - طباعة بالحروف - التصوير).

معارض فردية مختارة

عام ١٩٧٠: جاليرى أخناتون للفن - القاهرة - مصر.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٧: Transafrican Art - متحف أورلاندو للفن - أمريكا.

عام ١٩٩٦: الفنانون العرب - الاردن - عمان.

عام ١٩٩٥: النساء العربيات فى الفنون / عيون عربية، الشارقة - الإمارات العربية.

- سبع قصص من إفريقيا، جاليرى وايت شيبل للفن، لندن.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطن - شيكاجو - ميامى - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٨٦: عشر نساء عربيات من العالم، جاليرى كارولين هيل - نيويورك - أمريكا.

عام ١٩٨٢: بينالى - بافيلون السودان - الإسكندرية - مصر.

عام ١٩٧٧: الفن الإفريقى المعاصر – جامعة هووارد – واشنطن.

عام ١٩٧٣: المهرجان الإفريقى – تونس.

عام ١٩٧٠: بينالى، بافيلون السودان – فيستاك – نيجيريا.

عام ١٩٦٩: الفن الإفريقى المعاصر – مركز كمدن للفنون، لندن.

عام ١٩٦٣–٨: معارض ونتر – جمعية فنانى الفنون الجميلة فى الخرطوم – السودان.

عام ١٩٦٣–٤: مؤسسة هارمون – نيويورك – أمريكا.

عام ١٩٦٣: بينالى – ساو باولو – بافيلون السودان – البرازيل.

عام ١٩٦٢: معرض العالم، بافيلون السودان – نيويورك – أمريكا.

غادة جمال

المجال: متنوع على الورق والخشب.

ولدت عام ١٩٥٥: فى بيروت – لبنان: وتعيش فى لوس أنجلوس – كاليفورنيا – أمريكا.

التعليم:

١٩٨٤: كلية جامعة بيروت – لبنان – بكالوريوس فى الدراسات الليبرالية.

١٩٩١: جامعة ولاية كاليفورنيا – لونج بيتش – كاليفورنيا – ماجستير فى الرسم والتلوين.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: جاليرى أجيال، بيروت – لبنان.

لوحات لغادة جمال – بلازا كلوب – برمانا – لبنان.

عام ١٩٩٠: لبنان – سيتى سكيب – جامعة ولاية كاليفورنيا – لونج بيتش.

لبنان – لاند سكيب – جامعة كاليفورنيا ستيت – لونج بيتش.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٧: الفنانون خريجو الجامعة الأمريكية بلبنان ، جاليرى الشيخ زايد – الجامعة الأمريكية اللبنانية – بيروت – لبنان.

- خمسة فنانين من لبنان – جاليرى حمورابى للفن – عمان – الأردن.

- مهرجان الفن رقم ٩٧: Landscape and Cityscape in Lebanese، الكلية الدولية، بيروت - لبنان.
- Books as Art: معرض الذكرى العاشرة: المتحف القومي للمرأة فى مكتبة الفنون ومركز الأبحاث - واشنطن.
- مهرجان صيف ٩٧: دارة الفنون - مؤسسة أبو حامد شومان - عمان - الأردن.

عام ١٩٩٦: صيف ٩٦ دارة الفنون - مؤسسة أبو حامد شومان - عمان - الأردن.

- ومعرض الخريف ٢٠ فى متحف سرسق نيكولا، ١٩٩٦ - بيروت - لبنان.
- أصدقاء فوندرى - مؤسسة فوندرى - واشنطن.
- Contemporary Urban Landscape - معرض لونج بيتش للفنون - لونج بيتش - كاليفورنيا.
- Paradox and Perception: رون ربرتش، وليون كراكو وغادة جمال، وكارولين بوك فوسبورف، جاليرى الفنون - لونج بيتش - كاليفورنيا.
- Small Wonders II، جاليرى براند - سانتا أنا - كاليفورنيا.

١٩٩٥: Surroundings - جمال ومينورس، جاليرى براند - سانتا أنا.

- Restless Voices: التجريد من لوس أنجلوس، جاليرى سشيك.
- كلية سكدمور - ساراتوجا سبرنجز - نيويورك.

عام ١٩٩٤: غادة جمال وكارولين بوك فوبورف، جنايس إم أرنولد - Sacred Grounds - سان بترو - كاليفورنيا.

- Women in the Arts - بنك جراند القومى - سانت أنا - كاليفورنيا.

عام ١٩٩٣: أربعة فنانين عرب من الولايات المتحدة - مؤسسة عبد الحميد شومان - عمان - الأردن.

- غادة جمال وروث إريتش وردا ويسمان - Shaken Realities - جاليرى الفنون الجميلة بجوسلن - تورانس - كاليفورنيا.
- Art of the Small: رسومات لأربع فنانين من لوس أنجلوس - جاليرى بلاديو - لوس أنجلوس - كاليفورنيا.
- Structure and Content، ماكيل فلونس وزملاء آخرون ، سانتا مونيكا - كاليفورنيا.
- Still Life in Lebanese Art - جاليرى الشيخ زايد - الجامعة الأمريكية اللبنانية - بيروت - لبنان.

عام ١٩٩٢: Abstract Artists، أعمال فنية على الورق، جاليرى إكس - إكسيتر - إنجلترا.

- World News، مركز ماكنتلر الثقافى - فولرتن - كاليفورنيا.

عام ١٩٩١: معرض أعضاء مركز أنجل جات الثقافى - سان بترو - كاليفورنيا.

- World News, Beyond Baroque, Venice, CA، كاليفورنيا، عام ١٩٩٢، The Onyx، لوس أنجلوس - كاليفورنيا.

عام ١٩٩٠: Long Beach Art Expedition، جاليرى برنت وركس– لونج بيتش – كاليفورنيا.

- Group 390 – جامعة كاليفوريا ستيت – لونج بيتش – كاليفورنيا.
- WAM – متحف داونى للفنون – داونى – كاليفورنيا.

عام ١٩٨٩: Group 89 – جامعة ولاية كاليفورنيا – لونج بيتش.

- Group 89 (II) – جامعة ولاية كاليفورنيا – لونج بيتش.

عام ١٩٨٨: معرض الخريجين – كلية جامعة بيروت – لبنان.

- المعرض السنوى لبيت الدين – قصر بيت الدين – لبنان (الجمعية اللبنانية للرسم والنحت).
- ومعرض الخريف ١٢ فى متحف سرسق نيكولا، ١٩٨٦ – بيروت لبنان (الجمعية اللبنانية للرسم والنحت).

عام ١٩٨٥: ثلاثة خريجين من جامعة بيروت جاليرى الشيخ زايد – الجامعة الأمريكية اللبنانية – بيروت – لبنان.

ليليان كرنوك

المجال: الرسم الزيتى والأكليرك على القنب والزجاج.

ولدت عام ١٩٤٤: فى القاهرة – مصر، وتعيش الآن فى كولومبيا البريطانية – كندا.

التعليم:

١٩٦٦: أكاديمية الفنون الجميلة – روما.

١٩٩١: جامعة كولومبيا البريطانيا– فانكوفر – ماجستير فى تعليم الفن.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٣: معرض "Retrospective" 1988-93، جاليرى ألف – القاهرة – مصر.

عام ١٩٩٢: Ibrahim، مركز جاليرى المحطة l'annonciation ، كويك.

أسود– أخضر، جاليرى معهد جوته – القاهرة – مصر.

عام ١٩٩١: Eastern Desert، جاليرى لا بارت دى سابل– القاهرة – مصر.

عام ١٩٨٨: Hautungen – جاليرى إيفا – بون – ألمانيا.

صبرة وشتيلا – جاليرى معهد جوته – القاهرة.

عام ١٩٨٧: الأبسطة الطائرة - جاليرى المركز الثقافى الإيطالى - القاهرة - مصر.

عام ١٩٨٥: Miniatures and Books - جاليرى معهد جوته - القاهرة وجاليرى أوستراكا - الإسكندرية - مصر.

عام ١٩٨٣- ٤: Desertscapes - المركز القومى للفن - الجاليرى الرئيسى - القاهرة - وجاليرى سامية زيتون، المعادى: جاليرى معهد جوته - الإسكندرية.

معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠٠: المتحف القومى للحضارة، أوتاوا.

عام ١٩٩٧: المعرض الدولى السادس للنحت، جاليرى الفنون الجميلة - جامعة هاواى.

Rhythm and Forms - تاملات بصرية حول الشعر العربى - جاليرى الفنون الجميلة - جامعة أركنساس، جاليرى الفنون الجميلة - جامعة كاليفورنيا فى بريكلى.

عام ١٩٩٥: Artist's View - العالم العربى - جاليرى ويلاميت للفنون - جامعة ويلاميت - سالم - أوريون - أمريكا.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن - واشنطن - شيكاجو - ميامى - أتلانتا- أمريكا.

عام ١٩٩٤: Time Machine - القاعة الرئيسية لهيئة الآثار المصرية - المتحف البريطانى بلندن.

عام ١٩٩٣: "L'annonciation"، كويك، مركز الفنون، ليلهامر -النرويج.

- "Easthetica Diffusa: Natura- Mater 4"، المركز الاجتماعى - ساليرنو - إيطاليا، مركز إنترناشيونال مالتى ميديا - سانت بافس فيجف - البلجيك.

عام ١٩٩١: Papier-Parrallel - نادى الفن الحديث - اشفنبورج - ألمانيا.

عام ١٩٩٢: Ecart، بوريال مالتى ميديا - مركز المحطة للمعارض.

عام ١٩٩٠-١٩٩١:

- ثمانية فنانين من مصر، معرض قاعة المؤتمرات، أوجسبورج - معرض قاعة المؤتمرات، روزيهايم - ألمانيا.
- قصص طبيعية - متحف جنوى - إيطاليا.

عام ١٩٨٦: البينالى الأول للورق - متحف ليوبولد هوتش -دورين - ألمانيا.

عام ١٩٨٢: بينالى الإسكندرية - متحف الفن الحديث - الإسكندرية - مصر.

ليلى كوبه كواش

المجال: مختلط ورسم زيتى على القنب.

ولدت عام ١٩٤٥: فى بغداد – العراق، وتعيش الآن فى واشنطن.

التعليم:

١٩٦٦: معهد مانشستر للفنون والعمارة.

١٩٩٢: معهد كوركوران للفن – واشنطن.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: معرض Dawns and Invocations – جاليرى مجنة للفن – أثينا.

عام ١٩٩٦: مركز الأكاديمية الثقافية – أثينا – اليونان.

- مركز أبو ظبى الثقافى.

عام ١٩٩٤: معابر – المركز الثقافى الملكى – عمان الأردن.

عام ١٩٩٣: مؤتمر أيه دى سى – واشنطن– الولايات المتحدة.

عام ١٩٩١: Words, Echoes and Images – جاليرى ألف – جورج تاون – واشنطن – الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٧: Movements and Traditions – فندق هيلتون – أثنيا – اليونان.

عام ١٩٨٦: صندوق النقد الدولى – واشنطن – الولايات المتحدة.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٥: Artist's View – العالم العربى – جاليرى ويلاميت للفنون – جامعة ويلاميت – سالم – أوريون – أمريكا.

عام ١٩٩٥: عرض القدس الثقافى – المؤسسة الثقافية – أبو ظبى.

عام ١٩٩٤–٩٥: قوى التغيير – معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن – واشنطن – شيكاجو – ميامى – أتلانتا– أمريكا.

عام ١٩٩٣: Interpretations in Texture – جاليرى مايكل ستون – واشنطن – الولايات المتحدة.

عام ١٩٩٢: جاليرى كوركوران وايت وولس – واشنطن – الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٩: جاليرى ألف – واشنطن – الولايات المتحدة.

- جاليرى براثين نوسيى – نيويورك سيتى – الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٤–٦: Through Arab Eyes – جوال فى الولايات الوسطى لأمريكا.

صبيحة خمير

المجال: الرسم وإعداد الكتب المصورة.

ولدت عام ١٩٥٩: فى تونس وتعيش الآن فى لندن.

التعليم:

١٩٨٦: جامعة لندن – معهد الدراسات الشرقية والإفريقية، ماجستير (بامتياز) فى الفن الإسلامى والعمارة.

١٩٩٠: دكتوراه من جامعة لندن – جامعة بنسلفانيا – فيلادلفيا – الولايات المتحدة – زمالة ما بعد حصولها على الدكتوراه فى التاريخ – قسم تاريخ الفن.

أعمال مصورة

عام ١٩٩٤: Island of Animals – ربع سنوية – لندن.

عام ١٩٧٨: Le Nuage Amoureux – ماسبيرو – باريس.

عام ١٩٧٥: L'Ogresse – ماسبيرو – باريس.

أغلفة كتب

السيد المحترم – نجيب محفوظ.

النمور فى اليوم العاشر – زكريا تامر.

رؤية بعيدة لمئذنة – إيفا رفعت.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثماني عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: معهد الدراسات الشرقية والإفريقية – جامعة لندن – لندن.

المركز الإسماعيلى – لندن.

عام ١٩٩٤–٩٥: قوى التغيير – معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن – واشنطن – شيكاجو – ميامى – أتلانتا– أمريكا.

عام ١٩٩٣: جاليرى كوفى – لندن.

عام ١٩٨٨: جاليرى كوفى – لندن.

عام ١٩٨٧: جاليرى كوفى – لندن.

عام ١٩٨٦: المركز الإسلامى – لندن.

عام ١٩٧٩: مركز بوبرج بوديمو – باريس – فرنسا.

أول رواية "Waiting in the Future for the Past to Come" نشرت فى مجلة ربع سنوية – لندن – ١٩٩٣.

نجاة مكى

المجال: متنوع على الورق.

ولدت عام ١٩٥٦: فى دبى – الإمارات العربية وتعيش بين الإمارات العربية والقاهرة فى مصر.

التعليم:

١٩٨١: كلية الفنون الجميلة – القاهرة – مصر (نحت وحفر).

١٩٩٧: ماجستير من كلية الفنون الجميلة – القاهرة – مصر.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: متحف الفن بالشارقة – الشارقة – الإمارات العربية.

مرسم الكتاب والفنانين – القاهرة – مصر.

عام ١٩٨٦: نادى الواسطى – دبى.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٧: بينالى الشارقة الدولى الثالث – الشارقة – الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦: البينالى الدولى لمهرجان الفن – القاهرة مصر.

عام ١٩٩٦-٩٣: معارض متعددة فى الإمارات العربية ومصر والسودان ومسقط وقطر والأردن وسوريا والقاهرة وتركيا و ألمانيا والولايات المتحدة وإسبانيا وإيطاليا وموسكو واليابان وفرنسا.

عام ١٩٩٥: بينالى الشارقة الدولى الثانى – الشارقة – الإمارات العربية.

حورية نياتي

المجال: متنوع على الورق.

ولدت عام ١٩٤٨: فى خميس مليانة – الجزائر – وتعيش الآن فى لندن – المملكة المتحدة.

التعليم:

١٩٦٩: معهد تكسرين القومى – الجزائر – ودبلومة فى الفنون المجتمعية.

١٩٧٩-٨٢: كلية كريودن للفن والتصميم، سورى – قسم الفنون الجميلة.

١٩٨٤: فنانة أولى فى استديوهات ريزيدنس – ريفرسايد – لندن.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٢-٩٥: استديوهات أوبن – أكافا– لندن.

عام ١٩٩٠: جاليرى روشان – لندن.

مركز سمول ميشن – لندن.

عام ١٩٨٨: Mystery and Metaphor – جاليرى أيقون – برينجهام.

عام ١٩٨٨: مركز إفريقيا – لندن.

عام ١٩٨٧: بيت الثقافة – كوربفوا – باريس – فرنسا.

عام ١٩٨٥: مهرجان خليفة وحورية نياتى الثقافى – خميس مليانة – الجزائر.

عام ١٩٨٤: Delirium – مركز إفريقيا – لندن.

جاليرى سميث – لندن.

Metaphores – جاليرى سى سى دبيو إيه– الجزائر.

Repercussions – بيت الثقافة – تيزى وزو – الجزائر.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٧–٩: Cross/ing, Times. Spaces. Movement – متحف الفن المعاصر – فلوريدا – جامعة جنوب فلوريدا – تجوال فى أمريكا.

عام ١٩٩٨: ميديترينيا – الفن المعاصر لدول البحر المتوسط – بروسيل.

عام ١٩٩٧: Gendered Visions – فن المرأة الإفريقية المعاصرة – جامعة كورنيل – ولاية نيويورك.

- البينالى الدولى الثالث للشارقة – الشارقة – الإمارات العربية.

عام ١٩٩٥: New Visions: أعمال حديثة لستة فنانين إفريقيين – متحف زورا نيل هرستن القومى للفنون الجميلة – واشنطن – شيكاجو – ميامى –أتلانتا – أمريكا.

عام ١٩٩٤–٩٥: قوى التغيير – معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن – واشنطن – شيكاجو – ميامى – أتلانتا– أمريكا.

عام ١٩٩١: فور × فور، متحف هاريس – بريستون – بريطانيا.

عام ١٩٨٩: Forms of Intuition، متحف كارت رايت هول – برادفورد.

- فن معاصر من العالم الإسلامى – جاليرى كونكورس – مركز باربيكان – لندن.

عام ١٩٨٦: From Two Worlds – جاليرى وايت شبيل – لندن و جاليرى فروت ماركت – إيدنبرج.

عام ١٩٨٤: استديوهات ريفر سايد – لندن.

Into the Open – جاليرى مابن أرت – متحف شيفيلد أند كاسل – نوتنجهام.

عام ١٩٨٣: خمسة فنانين إفريقيين –مركز إفريقيا – كوفنت جاردن – لندن.

Black Women's Time Now – مركز بترسى للفنون – لندن.

عزة القاسمى

المجال: متنوع، الكولاج (اللصق) والطباعة والرسم بالزيت على القنب.

ولدت عام ١٩٧٤: فى الشارقة – الإمارات العربية وتعيش فى الشارقة بالإمارات العربية.

التعليم:

دبلومة عليا فى الشئون المصرفية والمالية – الإمارات العربية.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: معرض الفنون الجميلة السابع عشر – الشارقة – الإمارات العربية.

عام ١٩٩٧: البينالى الشارقة الثالث للفنون – الإمارات العربية.

- معرض جى سى سى – الصين.
- معرض الأعضاء – مركز الفنون الدولى لدبى – الإمارات العربية.
- معرض فنانى الإمارات – باريس – فرنسا.
- معرض فنانى الإمارات – الشارقة – الإمارات العربية.
- معرض الفنون الجميلة السادس عشر – الشارقة – الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦–٧: معرض نادى فن المرأة – الشارقة – الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦: معرض الأعضاء، مركز دبى الدولى للفنون – الإمارات العربية.

- لمسة نسائية – دبى.
- جمعية الإمارات للفنون الجميلة – مركز الهناجر – مصر.
- معرض الفنون الجميلة الخامس عشر – الشارقة – الإمارات العربية.
- مهرجان جرش للفن الدولى – الأردن.
- بينالى القاهرة الدولى للفنون – الإمارات العربية.

زينب سديرة

المجال: فيديو وتصوير فوتوغرافي.

ولدت عام ١٩٦٣: جنيفييه – فرنسا – وتعيش الآن فى لندن – المملكة المتحدة.

التعليم:

١٩٩٢: المعهد سانت مارتن الفنى المركزى – لندن –حاصلة على شهادة الليسانس.

١٩٩٥–٩٧: معهد سلاد للفن – لندن ماجستير فى الإعلام والفنون الجميلة.

١٩٩٨: الكلية الملكية للفنون – ماجستير فى التصوير.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٩: MosaAques – المعهد الفرنسى – لندن.

Where are you from? مركز بى إم للفن المعاصر – إسطنبول – تركيا.

معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠٠ : أبريل – لم نعد فى كنساس بعد الآن، بوبلار باشس – إيست إند – لندن.

هوم سويت هوم – بيروت.

عام ٢٠٠٠: فبراير – Fresh Masala – جاليرى ميد ووريك.

عام ٢٠٠٠: يناير – Genealogies, Miscegenations, Missed Generations – متحف ويليام بنتون للفن فى كونكتكت – أمريكا (معرض جوال).

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٩: Shoe Shop – إسطنبول – تركيا.

The Order of Things – جاليرى بلو كوت – ليفربول.

عام ١٩٩٨: Showgirls Billboard Project، مصنع فن النساء – شيفيلد.

- Return of the Showgirls – مصنع فن النساء – شيفيلد.
- Interim – جاليرى هنرى مور – الكلية الملكية للفن – لندن.

● قناة ستريم – أى سى إيه – لندن.

● Is Art Beneath you? – مشروع موقع محدد – جاليرى سيربنتن – لندن.

عام ١٩٩٧: Point of Entry – جاليرى كابل استريت – لندن.

● Out of the Blue – جاليرى الفن المعاصر – جلاسجو – إسكتلندا.

● Une Generation de Femmes – مشهد صامت – عرض مشروع الماجستير – معهد سلاد للفن – لندن.

عام ١٩٩٦: Bound – جاليرى كوميرشال تو – لندن.

عام ١٩٩٥: بدون عنوان (ثلاث شاشات عرض / فيديو) عرض درجة الليسانس – المعهد المركزى الفنى لسانت مارتن – لندن.

عام ١٩٩٤: Cite Dortoir – جاليرى ١٩٨ – لندن.

عام ١٩٩٣: Espoir (نحوت عرض خارجى) – مركز سكوكس – بولندا.

● Topology of the Veil – جاليرى لاثبى – لندن.

ليلى الشوا

المجال: طباعة على الحرير – رسم بالزيت على القنب – نحت.

ولدت عام ١٩٤٠: فى غزة – فلسطين – تعيش فى غزة ولندن.

التعليم:

١٩٥٧–٥٨: ليوناردو دا فينشى للفنون – القاهرة – مصر.

١٩٥٨–٦٤: أكاديمية الفنون التشكيلية – روما – إيطاليا – بكالوريوس فنون جميلة.

١٩٦٠ – ٦٤: أكاديمية سانت جياكومو – روما – إيطاليا– دبلومة فى الفنون التشكيلية.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٦: جاليرى مسرح ميرماد – لندن – المملكة المتحدة.

عام ١٩٩٢: الجاليرى – لندن.

عام ١٩٩٠: جاليرى الفن القومى – عمان – الأردن.

عام ١٩٧٦: جاليرى سلطان – الكويت.

معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩–٢٠٠٠: Transvangarde– جاليرى أكتوبر – لندن.

عام ١٩٩٩ – ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث – باث – مركز بليموث للفنون – بليموث، جاليرى بروناى – جامعة لندن – جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: ميديترنيا – الفن المعاصر لبلدن البحر المتوسط – بروسيل.

عام ١٩٩٦: Transvangarde – جاليرى أكتوبر – لندن.

- Right to Write – من مجموعة أعمال جاليرى الفن القومى – الأردن – كلية أجنس سكوت – أتلانتا – جورجيا .
- جاليرى البنك الدولى – البنك الدولى – واشنطن.
- معرض ونتر – جاليرى أكتوبر – لندن.

عام ١٩٩٥ – ٧: Right to Hope – فن عالم واحد – معرض جوال.

عام ١٩٩٥: الفنانون العرب المعاصرون – دارة الفنون – عمان الأردن.

- الفنانون العرب المعاصرون – جاليرى رواق البلقاء – الأردن.
- Artist's View – العالم العربى – جاليرى ويلياميت للفنون – جامعة ويليامت – سالم أورين – أمريكا .
- فن الشرق الأوسط المعاصر – جاليرى جون أديس – المتحف البريطانى – لندن (مكتسبات حديثة العهد).

عام ١٩٩٤–١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطن، شيكاجو – ميامى – أتلانتا – أمريكا .

عام ١٩٩٤: من المنفى للقدس – مركز الواسطى للفنون – القدس.

الشاوا ووجدان – جاليرى أكتوبر – لندن.

عام ١٩٩٣: Saga, Salon de L'estampe et de L'edition d'art a Tirage Limite

– جراند بالس – باريس – فرنسا .

عام ١٩٩٢: ثلاثة فنانين من غزة – مؤسسة شومان – الأردن.

عام ١٩٩٠: التجربة الماليزية – جاليرى الفن القومى – كولا لمبور– ماليزيا .

عام ١٩٨٩: فن معاصر من العالم الإسلامى – مركز باربيكان – لندن.

عام ١٩٨٨: بينالى بغداد – مركز صدام – بغداد.

عام ١٩٨٧: فنانات عربيات فى المملكة المتحدة – جاليرى كوفى – لندن.

مارى بهجة توما

المجال: وسائط متعددة- تركيب.

ولدت فى أمريكا وتعيش فى تشاريوت - شمال كارولينا - الولايات المتحدة الأمريكية.

التعليم:

١٩٩٤: ماجستير فى الفنون الجميلة - جامعة أريزونا - تسكون - أريزونا.

معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٨-٩: توبوجرافيا - Passages Between Worlds: مطار تشارلوت الدولى - تشارلوت - إن سى.

عام ١٩٩٤: Shapeshifters - معرض رسالة ماجستير إم إف إيه لمتحف الفن بجامعة أريزونا- تكسن - أريزونا.

عام ١٩٩٣: Memory and Loss - جاليرى لوكال ٨٠٣ - تكسن - أريزونا.

معارض جماعية مختارة

٢٠٠٠: Seven International Shoebox Sculpture Exhibition - جامعة هونولولو لجاليرى الفن - هونولولو.

١٩٩٩: فايبرات الدولى ٩٩، مركز بتسبرج للفنون - بتسبرج - PA

- معرض المسابقة السابعة عشرة الدولى فى سبتمبر - متحف الإسكندرية للفنون - الإسكندرية.
- Stitches - جاليرى صناعة المرأة - شيكاجو - إلينيوس.
- Stitching outside the Lines، معرض لثلاثة أشخاص - جاليرى روى الرئيسى للفنون - جامعة شمال كارولين فى تشارلوت - إن سى.
- Loss and Grief، جاليرى صناعة نسائية - شيكاجو.

١٩٩٨: معرض الكلية - جاليرى روى للفنون - جامعة شمال كارولين - تشارلوت.

١٩٩٧: إيكاروس الدولى ٩٧، جاليرى جوست فليت، ناجس هيد - شمال كارولين.

- ١٠th \Annual Fiber Art Exhibition، ألياف باسف ونقابة الفنون الإبداعية - دالتون - جورجيا.
- معرض فينوكس - معارض فانتوم - سكرامنتو - CA

١٩٩٦: معرض تكساس ٩٦ القومى: جاليرى جامعة استيفن إف أوستن، نكوجدوتشس - تكساس.

١٩٩٥: البينالى التلبوى الثالث عشر لفن الخزف - جاليرى الآنية الخزفية الفنى المعاصر - تكسن - أريزونا.

- معرض Juried رقم ٦٧، جمعية الفن لمعهد وجاليرى هاريسبرج – هاريسبرج.

١٩٩٤: ParticipaART – معرض المحلفين القومى – جاليرى ميسا – ميسا – أريزونا– جائزة المحلفين.

- Encompassing Women: Perspectives On Process، المجموعة المركزية للفنون – تكسن – أريزونا.
- Intuition: the Direction in Craft, Pan-American Juried Exhibition, Gallery of Artcrafts and Treasures داى تون بيتش – فلوريدا.
- معرض كلية جامعة أريزونا ١٩٩٤، متحف جامعة أريزونا للفن – تكسن – أريزونا.
- Paper/Fiber XVII، مدينة لوا – مركز مقاطعة جونسن للفنون – مدينة لوا.
- Reclining Women: تجهيز مركب – جاليرى المجلس السادس – تكسن – أريزونا.
- Women and Madness – جاليرى كونجرس ستريت – تكسن – أريزونا.

مؤلفات الفنانات

فريال الأدهمى

- البحرين هذا الشهر – مارس ١٩٩٨.
- ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢-٢٣.
- روزا عيسى "New Horizon" – سبتمبر ١٩٩٠.
- جلال "This is London" – أكتوبر ١٩٩٠ – لندن.
- أنطون خورى، الحياة، ٣ يوليو ١٩٩٢.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر – لندن.
- مكتبة فن المرأة و أى بى توريس – ١٩٩٩.

مليكه أكزناى

- جاليرى باب رواح – مليكة أكزناى – Les Mots Magiques – الرباط – المغرب – مقالات أعدها تونى ماريانى – مصطفى نيسابورى – ١٩٩٦.
- ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢-٢٣.

● فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.

● مكتبة فن المرأة و أى بى توريس - ١٩٩٩.

جنان العينى

● جاليرى بربيكان للفن. Who is Looking at the Family? مقالة بقلم فال وليامز - لندن، المركز بربيكان ١٩٩٤.

● ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.

● متحف هاريس وجاليرى الفن - Fine Material for a Dream? مقالة بقلم بريستون أندرسون - المملكة المتحدة ١٩٩٢.

● جائزة جون كوبال للتصوير الفوتوغرافى - كتالوج زيلا شيتل برس- ١٩٩٦.

● فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر.

● أليسون رافتيرى. Opening Lines - مجلس لندن للفنون - ١٩٩٧.

● فال وليامز - Modern Narrative, the Domestic and The Social - جاليرى أرتس واى - المملكة المتحدة ١٩٩٧.

ثريا البقسمى

● البقسمى "An Artist's View of Kuwait" نشرة كويتية - إصدار رقم ٢٨، أغسطس ١٩٩٦ - لندن - ص ٤-٥.

● وجدان على: Contemporary Art from the Islamic World - لندن - دار نشر سكربيون ١٩٨٩.

● وجدان على: 'Modern Islamic Art, Development and Continuity - جامعة فلوريد برس - كاليفورنيا - ١٩٩٧.

● ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢.

● فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.

● مكتبة فن المرأة وأى بى توريس - ١٩٩٩.

● سلوى ميكدادى نشاشبى: Forces of Change، فنانات من العالم العربى، لافايت - كاليفورنيا: المجلس العالم للنساء فى الفن، ١٩٩٤.

● البينالى الدولى الثانى للفن بالشارقة - الشارقة - الإمارات العربية - القسم الثقافى، ١٩٩٥.

● البينالى الرابعة للفن بالشارقة - الشارقة - أبريل ١٩٩٩، الإمارات العربية - القسم الثقافى، ١٩٩٩.

دوريس بيطار

- الجديد – تغطية مارس لزيارة جيدو روسس لفرنسا – ١٩٩٧.
- جيوفرى بتشن: Oriental Subjects. Catalogue. The Alternative Museum، نيويورك – سبتمبر، ١٩٩٣.
- بنيامين إيبستن: Hour Tour: Doris Bittar's Ornamental Subjects ٣'، لوس أنجلوس تايمز – ٣٠ مارس ١٩٩٥.
- روبرت إل بنكوس: 'Contraptions and Canvases,' San Diego Union Tribune، ١١ فبراير ١٩٩٩.
- روبرت إل بنكوس: 'The Subject Was Roses,' San Diego Union Tribune، ١٧ أغسطس ١٩٩٥.
- سالم تايمز "Art Focuses on Arab Struggle" ١ سبتمبر ١٩٩٥.
- SDSU Gallery Features Doris Bittar Exhibit,' Imperial Valley Press, 10 October 1996 .
- خيرية زبالدى .The Paintings of Doris Bittar,' Shenouq, October 1995
- شريفة زهور: Performance, Art, Image and gender on the Middle East، الجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة فلوريدا برس ١٩٩٥.

ريمة فرح

- الفن والعالم الإسلامى.
- Art Review، يوليو ١٩٨٣، ديسمبر ١٩٨٤، سبتمبر ١٩٨٦، يناير ١٩٩٠.
- Art Review – عام الكتاب، ١٩٨٧.
- إس بهشر: Le Journal de Tanger – يوليو ١٩٩١.
- ديل إجى، Eastern Art Report – أغسطس ١٩٩١.
- ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢-٢٣.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر – لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بى توريس – ١٩٩٩.
- سلوى ميكادى نشاشبى: Forces of Change، فنانات من العالم العربى، لافايت – كاليفورنيا: المجلس العالم للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- واشنطن بوست – أبريل ١٩٨٦.

ميسلون فراج

- فنانون لحقوق الإنسان: International Prints Portfolio: دوربان – جنوب إفريقيا – ديسمبر ١٩٩٩.
- ميسلون فراج "Strokes of Genius ... Contemporary Iraqi Art" الفن العراقى المعاصر – فنون مسافرة، رقم ٣٧، الصيف ١٩٩٨، ص ١٨–١٩.
- ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢–٢٣.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر – لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بى توريس – ١٩٩٩.
- سلوى ميكدادى نشاشبى: Forces of Change، فنانات من العالم العربى، لافايت – كاليفورنيا: المجلس العالم للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- تيرى برميلى "Washington Review, "Forces of Change، الجزء التاسع عشر، رقم ٦ = أبريل – مايو ١٩٩٤.
- pARTicipation, EU-MAN (European Union-Migrant Artists Network) – هيلسنكى – فنلدنا – يناير ٢٠٠٠.
- تريزى رينالدى: ميسلون فراج، Art and the Islamic World– رقم ٢٩، خريف ١٩٩٦: ص ٤٩–٥١.

بتول الفيكايكى

- جريدة "الرأى" (باللغة العربية) – عمان – الأردن – ١٧ أكتوبر ١٩٩٦.
- عبد الله أمير – القدس العربى (باللغة العربية) – لندن – ١٧ أكتوبر ١٩٩٦، المركز الثقافى ببرلين – الفن العراقى المعاصر.
- برلين – ١٩٧٩.
- ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢–٢٣.
- كيفة الحبيب، صحيفة الأيام (باللغة العربية)، ٢٩ سبتمبر ١٩٩٦.
- منظر حمدان "Myths of Heart and Home" The Star، الأردن ١٩٩٧.
- حميد المتبى، موسوعة المشاهير فى العراق – بغداد – وزارة الثقافة ١٩٩٥.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر – لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بى توريس – ١٩٩٩.
- جابريل مورجنروث "بتول الفيكايكى" Traunsteiner Wochenblatt، ألمانيا – ٢٠ ديسمبر ١٩٩٧.

مى غصوب

- صحيفة الحياة، رقم ١٣٢١٨، الإثنين ١٧ مايو ١٩٩٩ – ص ٢٣.
- صحيفة الشرق الأوسط – عدد ٧٥٤١، ٢٢ يوليو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- مى غصوب – Comprendre le Liban – باريس، ١٩٧٦.
- مى غصوب – المرأة وذكورية الأصالة (باللغة العربية) – لندن – ١٩٩١.
- مى غصوب – ما بعد الحداثة العرب فى لقطة فيديو (باللغة العربية) – بيروت ١٩٩٤.
- مى غصوب – Leaving Beirut, Women and the Wars Within – لندن، ١٩٩٨.
- مى غصوب – الثقافة – The Problem of the Definite Article – صحيفة صندوق الأمير كلاوس – الجزء الثانى – يونيو ١٩٩٩، ص ٦١–٦٤.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر – لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بى توريس – ١٩٩٩.
- شاهين ميرالى: 'Displaces: Topography of Unbelonging – النص الثالث – الجزء ٣٩ – صيف ١٩٩٧، ص ١٠٣ –١٠٥.

وفاء الهضيبى

- إم فايزة "La Rupture alec la norme artistique,' Le Matin du Sahara" ١٤ فبراير ١٩٩٨.
- ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢–٢٣.
- مليكة حوزير، فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر – لندن.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر – لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى توريس – ١٩٩٩.
- بينالى الشارقة الدولى للفنون رقم ٢، ١١–٢٢ أبريل ١٩٩٥ – الشارقة – الإمارات العربية – قسم الثقافة، ١٩٩٥.
- بينالى الشارقة الدولى للفنون رقم ٣، أبريل ١٩٩٧ – الشارقة – الإمارات العربية – قسم الثقافة، ١٩٩٧.
- وفاء الهضيبى "expose aux Oudayas,' Le Matin du Sahara et du Maghreb" ١٠ يناير ١٩٩٢.

كمالة إبراهيم إسحاق

- وجدان على "Contemporary Art from The Islamic World" – لندن – مكتبة سكوربيون ١٩٨٩.
- وجدان على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا – جامعة فلوريدا برس – ١٩٩٧.
- ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢-٢٣.
- جى حفظى "Paintings of Kamla Ishaq" – استديو أنترناشيونال ١٩٦٩– ص ٢٧٦.
- جى كنيـــدى "New Currents Ancient Rivers, Contemporary African Artists in a Generation of Change. واشنطن: مؤسسة سميث سونيان برس، ١٩٩٢.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر – لندن.
- سلوى ميكدادى نشاشبى: Forces of Change، فنانو العالم العربى – لافايت – كاليفورنيا – المجلس القومى للنساء فى الفن ١٩٩٤.
- جاليرى وايت شبيل للفنون. Seven Stories About Modern Art in Africa – لندن – فلامريون ١٩٩٥.

غادة جمال

- محمد الأميرى "تجربة دمج التقليد بالمعاصر" – الدستور – ٢٢ إبريل ١٩٩٧ – بيروت – لبنان.
- نهاد الحايك، قوى التغيير فى فن النساء العربيات (المجال) مارس ١٩٩٤.
- Book as Art: معرض الذكرى العاشرة. المتحف القومى للمرأة فى مكتبة الفنون ومركز البحث، ١٩٩٧.
- دورثى باون "قصص شهرزاد "Arab Women Show (Devastation of War)" كونترا كوستا سن – ١٤ يونية ١٩٩٥.
- شربيل داغر "معرض الفنانة اللبنانية غادة جمال" – الحياة ٢١ مارس ١٩٩٧.
- حسين داسى "رسومات الفنانة اللبنانية المعاصرة غادة جمال تنشر الضوء واللون" – الرالى – ٢١ أبريل ١٩٩٧ – عمان – الأردن.
- من اختيار المحرر "Crain's Chicago Business" ٣١ أكتوبر ١٩٩٤.
- زهير غانم "فى جاليرى أجيال": الفنانة غادة جمال – ٦ مارس ١٩٩٧، غريب لور – الهروب من الواقع – النهار، ٢٨ فبراير ١٩٩٧.
- هيلين خال "Inviting Interior of Soft Light" دالى ستار – ٧ مارس ١٩٩٧
- هيلين إل كوهين "A surprising and engaging Forces of Change" هيرالد ميامى – ٢٨ يناير ١٩٩٥

• الفنانون اللبنانيون خريجو الجامعة الأمريكية – كتالوج المعرض – جمعية الخريجين (LAU) – بيروت – لبنان – ١٩٩٧

• "L' Orient-Le Jour" ١٩ مايو ١٩٨٧ – ص ٤.

• نبيلة معلوف. "Nature as Teacher"، مشهد استديو جمال، "مجلة كمبس" فبراير ١٩٩٧، بيروت.

• إيرين موسالي "Un Coup de Force Signe Salwa M. Nashashibi,' L' Orient-Le Jour" ٣١ مارس ١٩٩٤.

• محمود مفتي "Rendezvous with Art: Collective Exhibition of 50 Arab Artists Keeping Admiration Alive," الجوردون تاميز، ٤ يوليو ١٩٩٦.

• سلوى ميكدادي نيشاشبي "Forces of Change: فنانوا العالم العربي"، لافايت، كاليفورنيا – المجلس الدولي للنساء في الفن، ١٩٩٤.

• جاليري سشيك للفنون: Restless Voices: Abstraction from Los Angeles كلية سكيمور، ساراتوجا سبرنجس – نيويورك ١٩٩٥.

• مصطفى صالح، دار الفنون يقدم ٥٠ فنانة عربية "الدستور" ١ يوليو ١٩٩٦.

• "Still Life in Lebanese Art" جمعية الخريجين" – كلية بيروت، لبنان، ١٩٩٣.

• The Artists' view: مائتا عام من الرسم اللبناني "الجمعية البريطانية اللبنانية"، بيروت ولندن: دار كورتلت، ١٩٩٠.

• ورلد نيوز: Artists Respond to World Events. كتالوج – المركز موكثالر الثقافي – فولرتن، كاليفورنيا – ١٩٩٢.

• زينة زلزل "الفنانة غادة جمال في جاليري أجيال"، لوريان لوجور " ٢٨ فبراير ١٩٩٧.

• مهرجان الفن ٩٧، الكلية الدولية – بيروت، لبنان – ١٩٩٧.

ليليان كرنوك

• أسود وأخضر – "ein kunstinstallation" – القاهرة – معهد جوته – ١٩٩٢.

• إليزابث كلوس وهيلموت توفل "Papier-Kunst Forum Aschaffenbourg 1. 'Aschaffenbourg: Neuer Kunstvore-in," 1991

• "Easthetica Diffusa: Natura- Mater"، بقلم سيرجيو تجولي وجيانكرلو كافلو.

• اندريه ديمتشوس، بلجيكا – ١٩٩١

• "بقلم الدكتورة دروسي إيميرت – معرض Auslandsbezichungen zeigt Ausstellung – بون، جاليري أي بي أيه – ١٩٨٨.

- "International Bienrurale Der Papierkunst Handgeschopftes" مقدمة جى فوسن والدكتور إتش لينتز. متحف ليوبولد هوسش، ديورن – ١٩٨٦.
- ليليان كرنوك "الفن المصرى المعاصر" – القاهرة – الجامعة الأمريكية– مصر– ١٩٩٥.
- ليليان كرنوك "الفن المصرى المعاصر، ظهور الطراز القومى" – القاهرة – مصر – الجامعة الأمريكية بالقاهرة – ١٩٨٨.
- ليليان كرنوك "وزارة الثقافة – المركز القومى للفنون – جاليرى أخناتون – القاهرة ١٩٧٩.
- سلوى ميكدادى نيشاشبى – Forces of Change – فنانو العالم العربى.
- لافايت، كاليفورنيا – المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.

ليلى كواش

- ألثى جرينان "الحوار المعاصر" – فنون زائرة رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢–٢٣.
- فران لويد – فن المرأة العربية المعاصر – حوار معاصر – لندن، مكتبة فن المرأة وأى بى توريس، ١٩٩٩.
- جاليرى مجنة: Dawns and Invocations: أثينا – مقالة بقلم أنجيلا تمفكى، ١٩٩٧.
- سلوى ميكدادى نيشاشبى – Forces of Change – فنانو العالم العربى، لافايت، كاليفورنيا – المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.

صبيحة خمير

- الحياة "رقم ١٣٢١٨ – الإثنين، ١٧ مايو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- الشرق الأوسط "عدد ٧٥٤١، ٢٢ يوليو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- ألثى جرينان " الحوار المعاصر" – فنون زائرة رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢–٢٣.
- فران لويد – فن المرأة العربية المعاصر – حوار معاصر – لندن، مكتبة فن المرأة و أى بى توريس، ١٩٩٩.
- سلوى ميكدادى نيشاشبى – Forces of Change – فنانو العالم العربى، لافايت، كاليفورنيا – المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- دينيس جونسن دافيس "The Island of Animals" قصص مصورة بريشة خيمر، لندن: دار كورتليت، ١٩٩٤.

نجاة مكى

- تينا أحـــمـــد: "Artistic Evolution and Development in Dubai and the Northern Emirates," – تقــرير الفن الشرقى، الجزء الرابع – رقم ٣، ١٩٩٦، ص ٢٨.
- ألثى جرينان " الحوار المعاصر" – فنون زائرة رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢-٢٣.
- فـريدة هولونج: " From the Traditional to the Modern and Contemporary الإمـارات العـربيـة، Eastern Art Re-port، الجزء الرابع، رقم ٣، ١٩٩٦، ص ٢٤.
- فران لويد – فن المرأة العربية المعاصر – الحوار المعاصر – لندن، مكتبة فن المرأة و أى بى توريس، ١٩٩٩.
- بينالى الشارقة الدولى الثانى للفنون ١١-٢٢ أبريل ١٩٩٥، الشارقة – الإمارات العربية: قسم الثقافة، ١٩٩٥.
- بينالى الشارقة الدولى الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: قسم الثقافة، ١٩٩٧.

حورية نياتى

- الحياة – عدد رقم ١٣٢١٨، الإثنين ١٧ مايو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- وجدان على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا – جامعة فلوريدا برس – ١٩٩٧.
- الشرق الأوسط، عدد ٧٥٤١، ٢٢ يوليو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- عيدى تشيمبرز، The Art Pack، تاريخ الفنانين السود فى بريطانيا: لندن، ١٩٨٨.
- جى إى إن، لندن، عدد ٢، ربيع ١٩٨٤، "مقابلة مع حورية نياتى، ص ٢٧-٣٣.
- ألثى جرينان "الحوار المعاصر" – فنون زائرة رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢-٢٣.
- صلاح محمد حسن، Gendered Visions، فن الفنانات الإفريقيات المعاصرات. ترينتون، نيو جيرسى: أفريقا ورلد برس، ١٩٩٧.
- صلاح محمد حسن: The Installations of houria Niati، NKA، Journal of Contemporary African Art، خريف/ شتاء، ١٩٩٥، ص ٥٠-٥٥.
- فران لويد – فن المرأة العربية المعاصر – الحوار المعاصر – لندن، مكتبة فن المرأة و أى بى توريس، ١٩٩٩.
- فران لويد "Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the 'Self'": حورية نياتى وزينب سيديرة "Journal of Algerian Studies": لندن، مارس ٢٠٠٠.
- سلوى ميكدادى نيشاشبى – Forces of Changes – فنانو العالم العربى.

- لافايت، كاليفورنيا – المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- Mediterranea, Contemporary Art of the Mediterranean Countries، بروسيل –البلجيك، أرت لايف للعالم، ١٩٩٩.
- سوزان موريس "Forms of Intuition, 'Arts Review'، الجزء ٤١، مايو ١٩٨٩، ص ٣٥٦. رؤى جديدة: الأعمال الأخيرة لستة فنانين إفريقيين، اتونفيل – فلوريدا، متحف زورا نيل هرستون للفنون الجميلة، ١٩٩٥.
- علا عجيب، Crossing. Time.Space.Movement. Contemporary Art Museum متحف الفن المعاصر، فلوريدا، جامعة جنوب فلوريدا، ١٩٩٧.
- كويسى أوسو، The Struggle For Black Arts in Britain، لندن: كومديا ١٩٨٦.
- روسيكا بركر و جريسلدا بولوك" .Framing Feminism, Art and The Women's Movement لندن، باندورا برس – ١٩٨٧.
- بينالى الشارقة الدولى الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: القسم الثقافى، ١٩٩٧.

عزة القاسمى

- ألثى جرينان "الحوار المعاصر" – فنون زائرة رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢-٢٣.
- فران لويد – فن المرأة العربية المعاصر – الحوار المعاصر – لندن، مكتبة فن المرأة و أى بى توريس، ١٩٩٩.
- بينالى الشارقة الدولى الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: القسم الثقافى، ١٩٩٧.

زينب سديرة

- ألثيا جرينان "الحوار المعاصر" – فنون زائرة رقم ٣٧ – صيف ١٩٩٨ – ص ٢٢-٢٣.
- جاليرى الفن الحديث، Out of The Blue، جلاسجو، ٤ يوليو – ٢١ سبتمبر ١٩٩٧، مقالة بقلم إيدث مارى بسكوير، ص ٢٠-٢٣.
- فران لويد – فن المرأة العربية المعاصر – الحوار معاصر" – لندن، مكتبة فن المرأة و أى بى توريس، ١٩٩٩.
- فران لويد "Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the 'Self'": حورية نياتى وزينب سيديرة "Journal of Algerian Studies": لندن، مارس ٢٠٠٠.

- معهد لندن، Fine Art 1995، لندن، يونيو ١٩٩٥.
- جاليرى سيربنتين.. Is Art Beneath You? لندن، أغسطس، ١٩٩٨.
- معهد سلاد للفنون الجميلة. صحيفة سلاد، الجزء الأول، لندن، يونيو ١٩٩٧.
- Where Are You From? مركز بى إم للفن المعاصر - إسطنبول، تركيا ١٩٩٩.

ليلى الشوا

- وجدان على، Contemporary Art from the Islamic World: لندن: سكويبون بوكس، ١٩٨٩.
- وجدان على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا - جامعة فلوريدا برس - ١٩٩٧.
- جيوفانى بيرتازونى "Walls of Gaza" حوار مع ليلى الشوا فى "ميديترينيا"، الفن المعاصر لدول البحر المتوسط. بروسيل، بلجيكا، أرت لاف من أجل العالم، ١٩٩٩.
- عاطف بهنسى: رواد الفن الحديث فى الدول العربية (باللغة العربية) بيروت - ١٩٨٥.
- ألثى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- "Impressions": النرويج: إتش أسشهو وكو ١٩٩٦.
- هيلين خان: فنانة فى لبنان: بيروت: معهد الدراسات النسائية فى العالم العربى: كلية جامعة بيروت برس، ١٩٩٧.
- أعمال ليلى الشوا ١٩٦٤-١٩٩٦: قبرص، إم سى إس للمطبوعات، ١٩٩٧.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة و أى بى توريس، ١٩٩٩.
- سلوى ميكدادى نيشاشبى - Forces of Change - فنانو العالم العربى. لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- جاليرى أكتوبر، الشوا ووجدان، لندن - ١٩٩٤.
- جاليرى أكتوبر، Transvangarde، لندن، ١٩٩٩-٢٠٠٠.
- On The Wings of Peace. نيويورك. دار كليريون بوكس، ١٩٩٥.
- إسماعيل شموت: الفن فى فلسطين (باللغة العربية). القدس بريس، ١٩٨٩.
- الحق فى الأمل. المملكة المتحدة. إيرشكان ليميتد للطبع، ١٩٩٥.
- الحق فى الكتابة، أتلانتا، كلية أجينس سكوت، ١٩٩٦.

الفن العربى المعاصر

ثبت المراجع

مراجع باللغة الإنجليزية

Aareen, Rasheed. 'New Internationalism' in *Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher. London: Kala/inIVA, 1994, pp3-11.

Abdo, N. 'Women of the Intifada: Gender, Class and National Liberation' *Race and Class*, No 32, 1991.

Abu-Lughod, Lila. *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East.* Berkeley: University of California Press, 1998.

Abu-Lughod, Lila. *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories.* Berkeley: University of California Press, 1993.

Accad, Evelyne. *Veil of Shame, The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World.* Quebec: Sherbrooke, Editions Naaman, 1978.

Aharoni, R and Mishal, S. *Speaking Stones; Communiques from the Intifada Underground.* New York: Syracuse University Press, 1994.

Ahmad, Aijaz. *In Theory, Classes, Nations, Literatures.* London and New York: Verso, 1992.

Ahmed, Leila. 'Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem,' *Feminist Studies*, Vol 8, No 3, 1982.

Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate.* New Haven: Yale University Press, 1992.

Ali, Wijdan. 'Artist and Missionary of the Mixed Media,' *Eastern Art Report* Vol 1, Part 4 (16-30 April 1989), pp12-14.

Ali, Wijdan. *Contemporary Art from the Islamic World.* London: Scorpion Publication Ltd, Amman: The Royal Society of Fine Arts, 1989.

Ali, Wijdan. *Modern Islamic Art, Development and Continuity.* Florida: University Press of Florida, 1997.

Alloula, Malek. *The Colonial Harem*, trans. by Myrna Godzich and Wlad Godzich, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986.

Archer, Michael *et al. Mona Hatoum.* London: Phaidon Press, 1997.

Art Contemporain Arabe: Collection du Musée du L'Institut du Monde Arabe. Paris: Institut du Monde Arabe.

Atassi, Mouna (ed). *Contemporary Art in Syria, 1898-1998.* Damascus, Syria: Gallery Atassi, 1998.

Atil, Esin. *Patronage by Women in Islamic Art.* Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian

Institution, Vol VI, No 2, New York: Oxford University Press, 1993.
Augustin, Ebba (ed). *Palestinian Women: Identity and Experience*. London and New Jersey: Zed Books, 1993.
Azar, Aimé. *Femmes Peintres d'Egypte*. Cairo: Imprimene Frané+aise, 1953.
Azar, Aimé. *La Peinture Moderne en Egypte*. Cairo: Les Editions Nouvelles, 1961.
Badran, Margot. 'Feminism as a Force in the Arab World' in *Contemporary Thought and the Women*. Cairo: Arab Women's Solidarity Press, 1989.
Badran, Margot. *Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
Badran, Margot, Cooke, Miriam (eds). *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*. Indiana: Indiana University Press, 1990.
Baker, Alison. *Voices of Resistance: Oral Histories of Moroccan Women*. New York: State University of New York (SUNY), 1998.
Barbican Centre. *Lebanon - The Artist's View, 200 Years of Lebanese Art*. London: Barbican Centre, 1989.
Barbican Centre, Concourse Gallery. *Signs, Traces, Calligraphy, Five Contemporary Artists from North Africa*. Rosa Issa (curator), London, 1995.
Bardenstein, C. 'Raped Brides and Steadfast Mothers; Appropriations of Palestinian Motherhood' in *The Politics of Motherhood; Activist Voices from Left to Right*, edited by Alexis Jetter *et al*, Hanover and London: University Press of New England, 1997.
Batchen, Geoffrey. *Oriental Subjects*, catalogue for the Alternative Museum New York: New York, September 1993.
Beinin, J, Hajjar, L and Rabbani, M. 'Palestine and The Arab Israeli Conflict for Beginners' in *Intifada; The Palestinian Uprising against Israeli Occupation*, edited by Zachary Lockman and Joel Beinin. London: I B Tauris, 1990.
Bernstein, Matthew and Studlar, Gaylan (eds). *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997.
Betterton, Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists, and the Body*. London and New York: Routledge, 1996.
Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
Bohm-Duchen, M and Grodzinski, V. (eds). *Rubies & Rebels, Jewish Female Identity in Contemporary British Art*. Barbican Concourse Gallery, London: Lund Humphries, 1998.
Bosca, Joan 'Frida Khalo: Marginalisation and the Critical Female Subject' *Third Text*, No 12, 1990.
Bourdieu, Pierre. *The Algerians*. Boston: Beacon Press, 1961.
Bowman, G. 'A Country of Words: Conceiving the Palestinian Nation from the Position of Exile' in *The Making of Political Identities*, edited by Ernesto Laclau. London: Verso, 1994.
Burgin, Victor. *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Los Angeles and London: University of California Press, 1996.
Cairo: 6th Biennale Catalogue. Cairo: 1996.
Candid Arts Trust. *Story Time, An Exhibition by Artists Living in Israel/Palestine*. London, 1998.
Chahine, Richard. *A 100 years of Plastic Art in Lebanon: 1880-1980*, Vol 1 & 2, Beirut, Lebanon: Galerie Chahine, 1982.
Chapman, Helen C. *Memory in Perspective: Women Photographers' Encounters with History*. London: Scarlet Press, 1997.
Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1988.
'Contemporary African Art. Camden Arts Centre.' London and New York: *Studio International*, 1969.
Coombes, Annie E. 'Inventing the 'Postcolonial: Hybridity and Constituency in

Contemporary Curating' in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp486-497.

Courtney-Clarke, Margaret and Brooks, G. *Imazighen: Vanishing Traditions of Berber Women*. London: Thames and Hudson, 1996.

Davezac, Shehira Doss. 'Women of the Arab World: Turning the Tide' in *Forces of Change: Artists of the Arab World*, edited by Salwa Mikdadi Nashashibi. Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1994, pp38-57.

Deepwell, Katy (ed). *Art Criticism and Africa*. London: Saffron Books, 1998.

Deliss, Clémentine (ed). *Seven Stories About Modern Art in Africa*. London: Whitechapel Art Gallery, 1995.

Djebar, Assia. *Women of Algiers in their Apartment*, trans by Marjolijn de Jager. Charlottesville and London: Caraf books, University of Virginia, 1992.

Donald, James and Rattansi, Ali (eds). *'Race', Culture & Difference*. London, California, New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1992.

El Khalidi, Leila. *The Art of Palestinian Embroidery*, London: Saqi Books, 1999.

El Saadawi, Nawal. *The Nawal El Saadawi Reader*. London and New York: Zed Books, 1997.

El Saadawi, Nawal. *Women at Zero Point*, translated by Miriam Cooke and Margot Badran, 1986.

Fanon, Frantz. *Black Skins, White Masks*. London: Pluto Press, 1986.

Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*, translated by Constance Farrington. London: Harmondsworth, Penguin, 1967.

Farris-Duprene, Phoebe. *Voices of Colour: Art and Society in America*. New Jersey: Humanities Press, 1997.

Ferguson, Russell *et al*. *Out There, Marginlization and Contemporary Cultures*. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.

Fisher, Jean (ed). *Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press in association with The Institute of International Visual Arts, 1994.

Fullerton, Arlene, Fehervari, Geza. *Kuwait Arts and Architecture*. Kuwait, UAE: Oriental Press, 1995.

Ghoussoub, Mai. ' 'La Culture': The Problem of the Definite Article' in *Prince Claus Fund Journal* Vol 2, June 1999.

Giacaman R and Johnson, P. 'Palestinian Women; Building Barricades and Breaking Barriers' in *Intifada; The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, edited by Zachary Lockman and Joel Beinin. London: I B Tauris, 1989.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London and New York: Verso, 1993.

Graham-Brown, Sarah. *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860-1950*. London: Quartet Books, 1988.

Grewal, Inderpal and Kaplan, Caren (eds), *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Grewal, Inderpal, *Home and Harem: Nation, Gender, Empire and the Cultures of Travel*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

Hall, Stuart. 'Cultural Identity and Diaspora' in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader*, edited by P Williams and L Chrisman. Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.

Hall, Stuart. 'New Ethnicities' in *'Race', Culture & Difference*, edited by J Donald and A Rattansi. London, California, New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1992.

Hassan, Ihab. 'Queries for Postcolonial Studies' *Third Text* Vol 43, Summer 1998,

pp59-68.
Hassan, Salah M. (ed). *Gendered Visions: The Art of Contemporary Africana Women.* Trenton, New Jersey: Africa World Press inc, 1997.
Hassan, Salah M. 'The Installations of Houria Niati,' *NKA Journal of Contemporary African Art.* Fall/Winter 1995.
Hejaiej, Monica. *Behind Closed Doors: Women's Oral Narratives in Tunis.* London: Quartet, 1996.
Hélie-Lucas, Marie-Aimée. 'Women, Nationalism and Religion in the Algerian Liberation Struggle' in Badran and Cooke (eds), 1990.
hooks, bell. 'Critical Genealogies Writing Black Art' in *Art on My Mind: Visual Politics.* New York: The New Press, 1995.
Ikon Gallery. *In an Unsafe Light, Charnley, Geogopoulos, Hatoum.* Birmingham, UK, 1988.
Institute of Contemporary Arts/Institute of International Visual Arts.*Mirage, Enigmas of Race, Difference and Desire* ICA/inIVA season, 12 May-16 July 1995, London, 1995.
Irwin, Robert. *Islamic Art: Art, Architecture and the Literary World.* London: Laurence King Publishing, 1997.
Ismail Afifi, Fatma. *Twenty-Nine Artists in the Museum of Egyptian Modern Art.* Egypt: AICA, 1994.
Jad, Islah. 'From Salons to the Popular Committees: Palestinian Women, 1919-89,' in *Intifada: Palestine at the Crossroads,* edited by Jamal R Nasser and Roger Heacock. New York/Westpoint/London/Praegar, 1990, pp125-42.
Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject.* Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.
Jones, Amelia and Stephenson, Andrew. *Performing the Body: Performing the Text.* London and New York: Routledge, 1999.
Kandiyoti, Deniz. 'Identity and its Discontents: Women and the Nation' *Millennium: Journal of International Studies,* Vol 20, No 3, 1991, pp429-43.
Kandiyoti, Deniz (ed). *Women,Islam and the State.* Philadelphia: Temple University Press, 1991.
Kaper, Greta. 'Globalisation and Culture' *Third Text Vol* 37, Summer 1997, pp21-38.
Kaplin, Caren. 'Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse,' *Cultural Critique,* No 6, Spring 1987.
Kaplin, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement.* Durham, NC: Duke University Press, 1996.
Karnouk, Liliane. *Contemporary Egyptian Art.* Cairo, Egypt: American University, Cairo, 1995.
Karnouk, Liliane. *Modern Egyptian Art, The Emergence of a National Style.* Cairo, Egypt: American University in Cairo, 1988.
Katz, S. 'Shahada and Haganah; Politicizing Masculinities in Early Palestinian and Jewish Nationalisms' *Arab Studies Journal,* Fall 1996.
Kennedy, J. *New Currents Ancient Rivers, Contemporary African Artists in a Generation of Change.* Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
Khal, Helen. *The Woman Artist in Lebanon.* Beirut: Institute for Women's Studies in the Arab World: Beirut University College Press, 1987.
Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves,* translated by Leon S.Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991.
Kwint, Marius, Breward, C and Aynsley, Jeremy (eds). *Material Memories.* Oxford and New York: Berg, 1999.
LaDuke, Betty. *Africa Through the Eyes of Women Artists.* Trenton: Africa World Press, 1992.
Lewis, Reina. *Gendering Orientalism, Race, Femininity and Representation.* London and New York: Routledge, 1996.
Leyton, Harrie, Damen, Bibi (eds). *Art, Anthropology, and the Modes of Representation, Museums and Contemporary Non-Western Art.* Amsterdam: Royal

Tropical Institute, 1993.
Lippard, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America.* New York: Pantheon, 1990.
Lloyd, Fran (ed). *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present.* London: Women's Art Library and I B Tauris, 1999.
Lloyd, Fran. 'Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "Self": Houria Niati and Zineb Sedira,' *Journal of Algerian Studies*, London, March 2000.
Lockman, Zachary, Beinin, Joel (eds). *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation.* London: I B Tauris, 1990.
MacKenzie, John M. *Orientalism: History, Theory and the Arts.* Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
Madkour, Nazli. *Women and Art in Egypt.* Cairo: State Information Office, 1993.
Mansour and Tamari, Vera. 'Art Under Occupation.' 1990.
Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil.* Cambridge, Massachusetts, New York, London: Schenkman, 1975.
Mernissi, Fatima. *The Veil and the Male Élite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam*, trans by Mary Jo Lakeland, New York: Addison-Wesley, 1991.
Mernissi, Fatima. *Women's Rebellion and Islamic Memory.* London and New Jersey: Zed Books, 1996.
Mills, Sara. *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism.* New York and London: Routledge, 1991.
Minh-ha, Trinh T, *Woman Native Other.* Bloomington: Indiana University Press, 1989.
Mirzoeff, Nicholas (ed). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews.* New York and London: Routledge, 1999.
Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt.* Berkeley: University of California Press, 1991.
Mitchell, Timothy. 'Orientalism and the Exhibitionary Order' in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp455-472.
Mohanty, Chandra Talpadé. 'Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses' in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader* edited by P Williams and L Chrisman. Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.
Museum Fridericianum. *Echolot: Oder 9 Fragen an die Periperie* (9 Questions from the Margins). Ghada Amer essay by Candice Breitz, Germany, 1998.
Nahid, Toubia (ed). *Women of the Arab World.* London. 1988.
Nashashibi, Salwa Mikdadi. *Forces of Change, Artists of the Arab World.* Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1994.
Nashashibi, Salwa Mikdadi. *Rhythm and Form, Visual Reflections on Arabic Poetry.* Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1998.
Nashat, Guity and Tucker, Judith E. *Restoring Women to History: Women in the Middle East and North Africa.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999.
Nochlin, Linda. 'The Imaginary Orient' in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York: Harper and Row, 1989.
Oguibe, Olu. *Crossing, Time.Space.Movement.* Florida: Contemporary Art Museum, 1998.
Ostle, Robin, de Moor, Edo and Wild, Stefan (eds). *Writing the self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature.* London: Al Saqi Books, 1998.
Owusu, Kwesi. *The Struggle For Black Arts in Britain.* London: Comedia, 1986.
Parker, Rozsika and Pollock, Griselda (eds). *Framing Feminism Art and the Women's Movement, 1979-1985.* London and New York: Pandora 1987.
Passia Diary (The Palestinian Academic Society for the Study of International Affairs), Jerusalem: Passia.
Pompidou Centre. *Magiciens de la Terre.* Paris: Editions du Pompidou, 1989.
Pollock, Griselda (ed). *Generations and Geographies in the Visual Arts.* London: Routledge, 1996.

Peetet, Julie. 'Authenticity and Gender' in *The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundaries, New Frontiers*, edited by Judith E Tucker. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
Peretz, Don. *The Intifada Uprising*. Boulder and London: Westview Press, 1990.
Putnam, James and Vivien, V *Time Machine: Ancient Egyptian Art and Contemporary Art*. London: British Museum and Institute of Contemporary Art, 1994.
Ruedy, J. 'Dynamic of Land Alienation, The Transformation of Palestine' in *Essays on the Origin and Development of the Arab Israeli Conflict*, edited by Ibrahim Abu-Lughod. Evanston: Northwestern University Press, 1971.
Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.
Said, Edward W. *After the Last Sky: Palestinian Lives*. London: Faber and Faber, 1986.
Said, Edward W. *Orientalism, Western Concepts of the Orient*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1978.
Said, Edward W. 'Reflections on Exile' (1984) in *Out There, Marginlization and Contemporary Cultures*, edited by Russell Ferguson *et al*. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge: The MIT Press, 1990, pp357-366.
Said, Edward W. 'The Voice of a Palestinian Exile,' *Third Text*, Vol 3, No 4, 1988: pp39-50.
Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage Books, 1993.
Salman, A. *Modern Art in the Countries of the Gulf Cooperation Council* (Arabic), Kuwait: Gulf Cooperation Council, 1984.
Seoudi, Mona (ed). *In time of War: Children Testify (Drawings by Palestinian Children)*, Beirut, 1970.
Shammout, Ismail. *Art in Palestine*. (Arabic): Al-Qabbas Press, 1989.
Sha'rawi, Huda. *Harem Years: The Memoirs of an Egyptian Feminist*. London: Virago, 1986.
Shehadeh, R. *Occupier's Law; Israel and the West Bank*. Washington DC: Institute of Palestine Studies, 1985.
Shohat, Ella (ed). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.
Sijelmassi, M. *L'Art Contemporain au Maroc*. Paris: ACR Edition, 1989.
Silverman, Kaja. 'Fragments of a Fashionable Discourse' in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, edited by Tania Modleski. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
Silverman, Kaja.*The Threshold of the Visible World*. London and New York: Routledge, 1996.
Slaoui, Abderrahman. *The Orientalist Poster: A Century of Advertising Through The Slaouli Foundation Collection*. Casablanca: Malika Editions, 1997.
Spivak, Gayatri C. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Metheun, 1987.
Sulaiman, K. *Palestine and Modern Arab Poetry*. London: Zed Books, 1984.
Swedenberg, T. 'The Palestinian Peasant As National Signifier,' *Anthropological Quarterly*, Vol 63, January 1990.
Tamar, Mayer. *Women and the Israeli Occupation; The Politics of Change*. London: Routledge, 1994.
Tamari, Vera. 'Palestinian Women's Art in the Occupied Territories' in *Palestinian Women: Identity and Experience*, edited by Ebba Augustin. London and New Jersey: Zed Books, 1993, pp63-67.
Tawadros, Çeylan (Gilane). 'Foreign Bodies: Art History and the Discourse of 19th Century Orientalist Art,' *Third Text*, No 3/4, Spring/Summer, 1988.
Tawadros, Gilane. 'The Case of the Missing Body' in *Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher. London, Kala

Press/inIVA, 1994.
Thornton, Lynne. *Women as Portrayed in Orientalist Painting.* Paris: ACR Edition, PocheCouleur, 1994.
Tucker, Judith E (ed). *The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundaries, New Frontiers.* Bloomington: Indiana University Press, 1993.
Vasseleu, Cathryn. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty.* Routledge: London and New York, 1998.
Wolff, Janet. *Resident Alien, Feminist Cultural Criticism.* Cambridge, UK: Polity Press, 1995.
Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader.* Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.
Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
Young, G E. 'A Feminist Politics of Health Care: The Case of Palestinian Women under Israeli Occupation 1979-1982' in *Women and the Israeli Occupation; The Politics of Change*, edited by Mayer Tamar. London: Routledge, 1994.
Young, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning.* New Haven and London: Yale University Press. 1993
Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race.* London and New York: Routledge, 1995.
Young, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West.* London and New York: Routledge, 1990.
Yuval-Davies, Nira and Anthias, Floya (eds). *Woman-Nation-State.* London: Macmillan, 1989.
Zegher, M Catherine de (ed). *Inside The Visible, An Elliptical Traverse of 20th Century Art.* Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.
Zuhur, Sherifa. *Performance, Art, Image and Gender in the Modern Middle East.* Cairo and Florida: American University of Cairo Press and University of Florida Press, I995.
Zuhur, Sherifa (ed). *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East.* Cairo: American University of Cairo Press. 1998.

مراجع باللغة العربية

١ - أحمد سلمان "الفن الحديث فى دول مجلس التعاون الخليجى" (باللغة العربية) - الكويت - مجلس التعاون الخليجى، ١٩٨٤.

٢ - إسماعيل شموط "الفن التشكيلى فى فلسطين" (باللغة العربية) - دار القبس للنشر - ١٩٨٩.

١١ مجلات ثقافية معاصرة

- مجلة "أبواب" وهى مجلة ربع سنوية ينشرها دار الساقى - لندن وبيروت، ١٩٩٤.
- مجلة الأدب الإفريقى - ربع سنوية - لوس أنجلوس - ١٩٦٧.
- مجلة الفنون والعالم الإسلامى - لندن - ١٩٨٣.
- أتلانتيكا - الولايات المتحدة الأمريكية.
- بنيبال: مجلة عن الأدب العربى الحديث - لندن ١٩٩٢.
- Orient Art Report - لندن - ١٩٨٩.
- اليسار - القاهرة، مجلة عربية / فرنسية ١٩٩٤.
- صحيفة الفن الإفريقى المعاصر - كل سنتين - الولايات المتحدة ونيجيريا - لوس أنجلوس ١٩٩٤.
- الوجود الإفريقى (Presence Africaine): Revue Culturelle du Monde Noir ، باريس ١٩٤٧.
- صحيفة صندوق الأمير كلاوس : لاهاى - ١٩٩٨.
- القنطرة : ضمن برنامج التراث الأوروبى المتوسطى - معهد العالم العربى، باريس ١٩٩١.
- ريفو نوار- باريس ١٩٩١.
- النص الثالث: مناظير العالم الثالث حول للفن والثقافة المعاصرة: لندن، ١٩٨٧.



بتول الفكيكي، عشتار، ١٩٩٨ (تفاصيل).

الفنانات المساهمات فى سطور:

مى غصوب

فنانة وكاتبة، ولدت فى بيروت، وفى عام ١٩٧٩ انتقلت إلى لندن، حيث شاركت فى تأسيس دار الساقى وبعدها درست فن النحت. بدأت غصوب فى عرض أعمالها مع مطلع عام ١٩٨٥، وعملت مساعد رئيس تحرير لمجلة تصدر فصلية بعنوان "أبواب" وهى مجلة ثقافية باللغة العربية (بيروت ولندن). ولها كتاب بعنوان "وداعا بيروت": المرأة والحروب الداخلية (١٩٩٨)، وتعمل مى غصوب حاليا فى تحضير المعرض الكبير المرتقب حول التركيب والمسرح المنتظر إقامته فى بيروت ولندن، كما أعدت كتاب "الذكورة المتخيلة": هويات الذكور فى الشرق الأوسط الحديث.

صبيحة خمير

فنانة، ورسامة، وكاتبة، وباحثة فى الفن الإسلامى ومستشارة للفن الإسلامى الأندلسى فى المتحف الحضارى للفن فى إسبانيا، نيويورك ١٩٩٢، كما قامت بكتابة وتقديم فيلمين وثائقيين حول الفن الإسلامى للقناة الرابعة فى التليفزيون عام ١٩٩٣، تشتمل كتاباتها حول الفن الإسلامى الطبعة المنتظرة لكتاب بعنوان "Figures and Figurines"، نحوت من الأراضى الإسلامية من القرن السابع وحتى القرن التاسع عشر (سلسلة مجموعة الخليلى، الناشر: جامعة أكسفورد بريس ودار مطبوعات أزموث)، وتعمل حاليا على سلسلة قصص قصيرة تصاحبها رسوم توضيحية.

فران لويد

رئيسة معهد تاريخ الفن والتصميم بجامعة كنجستون، لندن ولها باع كبير من الأعمال حول الثقافة المرئية المعاصرة.
اشتملت منشوراتها على:

Deconstructing Madonna (Batsford, 1993): From the Interior: Female Perspectives on Figuration (ed), (KUP, 1997); Contemporary Arab Women's Art: Dialogue of the Present (ed), (Women's Art Library and I B Tauris, 1999); Secret Spaces, Forbidden Places: Rethinking Culture (co-editor), Oxfords and new York: Berghahn Books 2000) and Contribitor to Fen=minist Visual Cluture: An Introdutuon, edited by Fiona Carson and Claire Pajaczkowska (Edinsbirgh University Press 2000).

سلوى مقدادى نشاشيبى

مديرة ومؤسسة المجلس الدولى للنساء فى الفن، لافايت - كاليفورنيا الذى تأسس عام ١٩٨٨ لإعلاء مساهمات المرأة العربية فى الفنون المرئية. ونشاشيبى منظمة للمعرض الأمريكى الجوال: قوى التغيير: فنانات العالم العربى (واشنطن، ١٩٩٤ - ٩٥). وسافرت وعملت فى مختلف بقاع العالم العربى، وأقامت لمدة عامين فى الأردن. وتعمل نشاشيبى فى مؤسسة معنية بالفن العربى المعاصر، وهى كاتبة ومحاضرة وأمينة متاحف فنية، وتخطط الآن لإقامة معرض يتناول العلاقة بين الفن والوعى السياسى.

حورية نياتى

جزائرية الأصل، فنانة تركيب ومسرح. درست الفن المجتمعى بالجزائر، وأقامت فى لندن منذ عام ١٩٧٩، حيث درست الفنون الجميلة. كان لنياتى باع كبير فى المعارض الفنية فى بريطانيا وأوروبا والولايات المتحدة وشمال إفريقيا منذ عام ١٩٨٣. اشتملت تركيباتها على مزيج من اللوحات الفنية والكولاج والمجسمات وأيضًا إلقاء الشعر، ولها عروضها المسرحية التى خصصتها لتقديم أغنيات بالعربية الأندلسية التقليدية. وضم أحدث معارضها الجوالة: Cross/ing Time.Space. Movement الولايات المتحدة، ١٩٩٧-٩٩ و الحوار المعاصر، وهو عمل اشتركت فيها ثمانى عشرة فنانة عربية (بريطانيا - ١٩٩٩-٢٠٠٠).

تينا شرويل

المدير والمؤسس السابق لأرشيف الفن الفلسطينى لدى مركز الواسطى بالقدس الذى يوثق أعمال الفنانين الفلسطنيين فى القدس والضفة الغربية وقطاع غزة و إسرائيل/ فلسطين. حصلت شرويل على رسالة الدكتوراه فى "Representations of Palestine" ولها ذخيرة من الأعمال حول الفن والثقافة الفلسطينية. درست الفن فى كلية "جولد سميث" فى لندن وعملت أمينة معارض فى العديد من المعارض الفنية للفن الفلسطينى، وتعيش شرويل حاليا فى القدس؛ حيث تعمل أمينة معارض فنية وكاتبة حرة.

إلس فان دير بلاس

تعمل مديرة لصندوق الأمير كلاوس للثقافة، فى لاهاى بهولندا الذى تأسس عام ١٩٩٦ لتحفيز الأنشطة الثقافية التى تعزز التعاون والحوار الدولى وتدعيمها. وهى مؤرخة للفن وأمينة معارض وناقدة فنية. وكانت منذ عام ١٩٨٧ حتى ١٩٩٧ المدير المؤسس لمؤسسة جات فى أمستردام، وهى هيئة تختص بأنشطة التبادل الفكرى للفن المعاصر. كما تقدم محاضرات عن الفن المعاصر وساهمت فى إعداد الكثير من الكتالوجات (القوائم المصورة) والصحف الفنية مثل: Art and Asia Pacific and Third Text.

المحررة فى سطور:

فران لويد

رئيسة معهد تاريخ الفن والتصميم بجامعة كنجستون، لندن ولها باع كبير فى مجال الثقافة المرئية المعاصرة، من اهتماماتها فى مجال البحوث:

١ - الثقافة المرئية المعاصرة.

٢ - قضايا النوع الاجتماعى والجنس والعرق.

٣ - المؤسسات الفنية والشبكات المعنية بهذا الجانب.

٤ - النظريات النسوية وتطبيقاتها.

٥ - السير المهمة فى فن النحت الحديث فى بريطانيا.

٦ - ممارسات المشتتين.

المترجمة فى سطور:

حنان عبد الرحمن الصفتى

- حاصلة على دبلومة فى الترجمة التحريرية والفورية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

- تعمل مترجمة لدى سفارة البرازيل بالقاهرة .

- عملت من قبل فى برنامج الأمم المتحدة الإنمائى.

- أعمالها فى المركز القومى للترجمة:

١ - صناعة الأخبار العربية للكاتبة نهى ميللر (٢٠١٠).

٢ - مبادئ الاستدامة للكاتب سيمون دريسنر (تحت الطبع).

المراجع فى سطور:

كمال السيد

- عمل صحفياً فى مجلة الطليعة والأهرام.
- ترجم ٢٨ كتاباً من الإنجليزية والفرنسية.
- عمل مديراً عاماً لمركز الأهرام للترجمة والنشر.
- عضو بلجنة تبسيط العلوم بأكاديمية البحث العلمى.
- عضو سابق فى لجنة الكتاب والنشر بالمجلس الأعلى للثقافة، وفى مجلس إدارة مركز الترجمة بجامعة القاهرة.

التصحيح اللغـوى: **محمد المصرى**
الإشـراف الفنـى: **حسـن كـامـل**